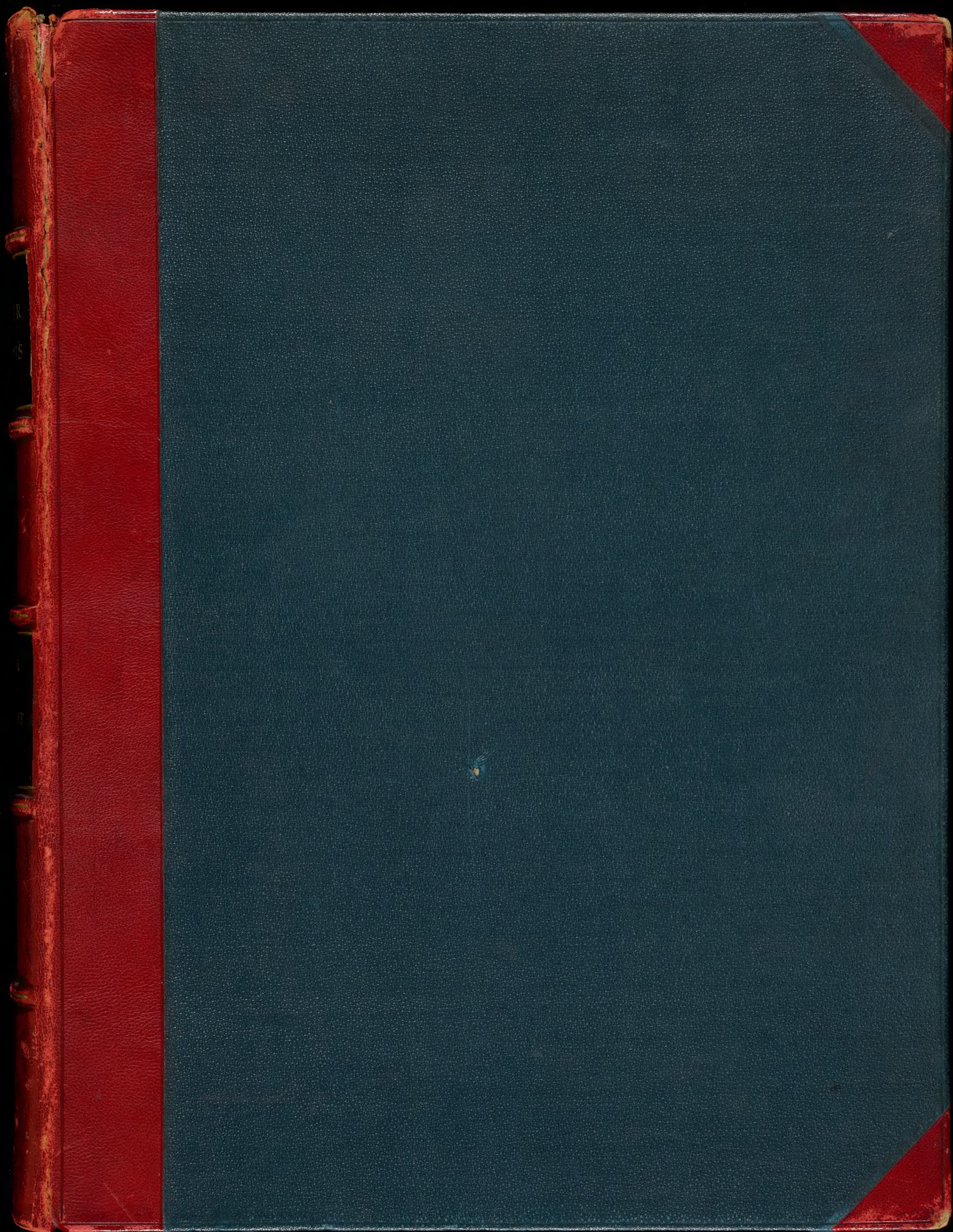



EX LIBRIS
IVLI ~ EQV~
SCHLOSSER
PHIL ~ DOT
BOLOGNA

34



Photochromotypie von C. Angerer & Göschl, Wien.

Mahl des Pharao.

Wiener Genesis, Fol. XVII, 34.

DIE

WIENER GENESIS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM RITTER VON HARTEL

UND

FRANZ WICKHOFF

MIT 52 LICHTDRUCKTAFELN DER ERSTEN ÖSTERREICHISCHEN LICHTDRUCKANSTALT IN WIEN NACH PHOTOGRAPHISCHEN AUFNAHMEN DER K. K. LEHR- UND VERSUCHSANSTALT FÜR PHOTOGRAPHIE UND REPRODUCTIONSVERFAHREN, 6 HILFSTAFELN UND 20 TEXTILLUSTRATIONEN IN PHOTOCHROMOTYPIE, HELIOGRAVURE, LICHTDRUCK, PHOTOTYPIE UND ZINKOGRAPHIE

PRAG F. TEMPSKY — WIEN F. TEMPSKY — LEIPZIG G. FREYTAG

BUCHHÄNDLER DER KAIS. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN

1895

SEPARATAUSGABE DER BEILAGE ZUM XV. UND XVI. BANDE

DES JAHRBUCHES DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES.

Redacteur: Dr. H. Zimerman.

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. UND K. HOF-BUCHDRUCKER.

VORWORT.

Die Wiener Genesis ist die älteste christliche Handschrift, die mit einer fortlaufenden Reihe von Bildern geschmückt ist. Diese Bilder sind öfter reproducirt worden; zuerst von Lambecius im Jahre 1670, der sie von Friedrich Sadler hatte stechen lassen. Die aufgestochenen Platten wurden von Daniel de Nessel wieder abgedruckt. Im Jahre 1776 stach sie Anton Schlechter für Kollar's neue Ausgabe von Lambecius' Werk über die Wiener Hofbibliothek. 1867 veröffentlichte Garucci in seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ lithographirte Umrisszeichnungen nach Photographien. Alle diese Reproductionen wiederholten nur die Compositionen und das Gegenständliche und hatten nicht einmal einen Versuch gemacht, den künstlerischen Inhalt dieser Bilder wiederzugeben, den zu veranschaulichen diese neue Publication mit Hilfe der mechanischen Reproductionsverfahren hiermit unternehmen wollte. Dann hatten die älteren Publicationen den Text vernachlässigt, nur Proben davon gegeben, während diese neue Publication nicht allein die Bilder sondern die ganzen Seiten dieses auf Purpurpergament geschriebenen Manuscriptes reproducirt, weil sie dem Texte wie den Bildern gleicherweise gerecht werden wollte. Eine möglichst genaue Transscription, die sich selbst in den gewählten Typen der Originalschrift zu nähern sucht, ist bemüht, die vielfachen Irrthümer der früheren Herausgeber zu vermeiden, sowie die erläuternden Bemerkungen den urkundlichen Werth dieses Genesis-Textes in seinem Verhältnisse zu anderen Recensionen festzustellen suchen.

Da es der Zweck dieser neuen Publication ist, nicht mehr wie die früheren Publicationen allein das Gegenständlich-Antiquarische zu berücksichtigen sondern mitzuwirken, dass diese Genesis als ein Werk der Malerei der ausgehenden Antike von einziger Ausführlichkeit erkannt werde, hatten Erläuterungen und Hilfstafeln dahin zu wirken, dass der malerische Inhalt des Werkes deutlich zu Tage trete. Die Einleitung hatte sich die Aufgabe gestellt, die Entwicklung der Malerei bis zu der Zeit zu verfolgen, in der die Genesisbilder eintreten, und das Wesentliche ihres Stiles historisch zu erklären. Durch farbige Nachbildung einzelner Genesisblätter, durch Proben aus stilistisch und zeitlich nahestehenden Manuscripten, die eine Vergleichung ermöglichen, und durch eingehende Farbenangaben soll es Fachgelehrten und Kunstfreunden erleichtert werden, sich von der malerischen Ausführung dieser Blätter eingehender zu unterrichten, als es die früheren Publicationen erlaubten.

Wien, im Jänner 1895.

Wilhelm Ritter von Hartel. **Franz Wickhoff.**

INHALT.

DER STIL DER GENESISBILDER

UND DIE GESCHICHTE SEINER ENTWICKLUNG.



Fig. 1. Adler in der Vorhalle von SS. Apostoli in Rom

I.

yklische Compositionen aus der Bibel sind erst im vierten Jahrhunderte nachweisbar und von diesen sind die Bilder der Wiener Genesis die ältesten, die sich uns erhalten haben, wenn auch die Darstellung einzelner Figürchen und Scenen aus dem alten Testamente auf den Decken der Katakomben, auf den Sarkophagen und auf manchem für Christen bestimmten Gebrauchsgegenstand schon früher versucht worden war. Da ist es berechtigt, einmal auf die Umstände hinzuweisen, unter denen man so spät dazukam, diese Geschichten zum Gegenstande der bildenden Kunst zu machen, nachdem sie, lange schon aufgeschrieben, mindestens tausend Jahre ein bildloses Dasein geführt hatten.

Es genügt nicht, sich bei der Thatsache zu beruhigen, dass die Bibel im vierten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung endlich illustrirt wurde; denn niemals ist Geschriebenes unter eigenartigeren Verhältnissen mit Bildern versehen worden, und zwar ein Buch oder eigentlich eine Sammlung von Büchern, wie gewichtiger und einflussreicher keine veranstaltet worden war.

Auch den hebräischen Dichtern und Chronisten hatten bestimmte bildliche Vorstellungen vorgeschwebt, Vorstellungen, die wieder in ihrer bildenden Kunst Gestalt gewonnen hatten. Sie zeichneten ja nur das auf, was vor der schaffenden Phantasie des Volkes gewandelt hatte; denn es gibt keine Poesie ins Blaue hinein, der nicht lebendige Vorgänge entsprächen, die sich vor dem inneren Gesichte des Dichters und des naiven Hörers abspielten. Wohl aber hinkt die bildende Kunst der eiligen Phantasie des Dichters oft langsam nach, weil ihre schwierigen Mittel der Darstellung erst allmälig gefunden oder erlernt werden, und manche Völker sind niemals dazu gelangt, die ganze Summe von Anschauung, die sie in ihrer Poesie niederlegten, auch bildlich auszugestalten und der Nachwelt zu überliefern.

Bei den Juden ist dieses Verhältniss noch eigenartig complicirt. Die Tendenz der Propheten, die im siebenten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung endlich gesiegt hatte, war dahin gegangen, ihre Religion von der bildenden Kunst, die sie mit dem ganzen cultivirten Asien gemein

hatten, zu sondern und zu säubern. Und nun, als tausend Jahre später die Bibel illustrirt werden sollte, waren jene bildlichen Vorstellungen, die der Phantasie ihrer Dichter einst als Stab und Stütze gedient hatten, wie die entsprechenden Bildwerke längst begraben und vergessen. Die neuen Bilder mussten aus dem Phantasieinhalt einer neuen Welt geschöpft werden, der aus gerade entgegengesetzter Religionsanschauung und Poesie erwachsen war, wie denn auch der ethnische Charakter der Autoren der biblischen Bücher und der Bildner der Griechen und Römer nicht verschiedener kann gedacht werden. Zu anderer Zeit, als sie entstanden, wurde die Bibel illustrirt, von anderen Völkern, als für die sie geschrieben wurde, und zu neuem Zwecke: nicht als ein nationales Buch der Juden sondern als ein Buch, bestimmt für alle Christen, die weit und breit zerstreut in dem grossen Römerreiche lebten.

Nicht nach und nach wie etwa die Bilder zum epischen Cyklus und mit der Nation, von der sie geschaffen, sich verändernd sondern neu erfunden mussten diese Bilder der Bibel werden. Die Ausfüllung eines poetischen Rahmens, dessen ursprünglich von ihm umschlossene anschauliche Vorstellungen verloren gegangen waren, mit neuen Phantasiebildern aus einem anderen Bildungskreise, das war das Problem, welches die ersten Künstler der Christen zu lösen hatten.

Jeder Poesie entsprechen, wiederhole ich, anschauliche Vorstellungen, die in der bildenden Kunst Gestalt gewinnen können. Der Kreis von Typen, der den biblischen Schriftstellern vor Augen stand, lässt sich noch, wenn auch nicht im Einzelnen, so doch seinem Wesen und Umfange nach erkennen. Es sind zwar alle Ueberreste der alten bildenden Kunst von der fast tausend Jahre herrschenden Synagoge bis auf die letzten Spuren vertilgt worden; aber die Bibel selbst enthält noch genügende Angaben darüber. Das Buch, dessen Mittelpunkt heute das Gebot bildet: »Du sollst dir kein geschnitztes Bild machen«, hat nach so viel Redactionen noch mehr Angaben über bildende Kunst als die ältere griechische Literatur, Poesie und Prosa zusammengenommen, und wenn es meist auch nur Zürnen und Schelten der Propheten ist gegen den Schmelztiegel, den Treibhammer und das Schneidemesser, so sind diese Zeugnisse durch Jahrhunderte für die fortdauernde Schöpfung von Götterbildern nicht minder bezeichnend. In allen Theilen der Bibel, die älter sind als die babylonische Gefangenschaft, klingt der Hammer des Goldschmiedes, der jene Figuren aus Blech trieb, welche die Goldelfenbein-Statuen des Phidias als späte Enkel hatten.

Holzbilder der Gottheit in Lebensgrösse gehörten, wie ein altes Volkslied, das uns in Samuelis I erhalten, voraussetzt, wenigstens in den Wohnungen der Fürsten zum Hausrath. Als Saul, heisst es, zu David Mörder sendet, da legt Michal an Stelle des entflohenen David den hölzernen Theraphim in das Bett, deckt ihn mit Kleidern zu und legt ein Ziegenfell zu seinem Haupte, so dass ihn Sauls Boten für den kranken David halten.[1] Das setzt voraus, dass, wer dieses Lied von Michals List niederschrieb, noch nichts Arges daran fand, dass im Hause des grossen Nationalhelden ein Holzbild in Mannesgrösse war. Jene goldenen Rinder, denen man zu Bethel opferte, jene Statuen aus Gold getrieben, das um einen hölzernen Kern gelegt war, wie Gideon eines aus der midianitischen Beute zu Ophra aufstellte, gaben anfangs kein Aergerniss. Sie waren den Israeliten mit den Syrern und den übrigen Völkern der Küste gemein und von jener Kunst der Euphratländer abhängig, die, vielleicht ursprünglich von Aegypten beeinflusst, nun ganz Asien beherrschte, freilich mannigfach verändert und umgebildet.

Die Chaldäer hatten hohe Pyramiden aufgeführt, treppenartig abgestuft, als Unterbau eines Heiligthumes, das sich auf ihrer obersten Terrasse, die Spitze bildend, befand. Mit buntfarbigen Thonplatten belegt, vielfach auch vergoldet und versilbert, wurden sie unter den Wundern der Welt gepriesen. Bis zu den Griechen war der Ruhm von jenem Tempel des Belus gelangt, der von

[1] Sam. I, 19, 11–16.

einem solchen Terrassensystem auf Babylon aus Wolkenhöhe niedersah. Auch den alten Israeliten hatten verwunderte Reisende von jenem Baue erzählt, der in den Himmel zu ragen schien, und mächtig hat er auf die Phantasie ihrer alten Dichter gewirkt. Als sich ihr Eponymos Israel, erzählen die einen, auf nach Mesopotamien machte, da hatte er in einer Nacht, als er sich auf freiem Felde einen Stein unter das Haupt gelegt hatte, einen merkwürdigen Traum. Er sah eine solche Stufenpyramide, eine Leiter nennt sie die naive Uebersetzung, die von der Erde in den Himmel ragte, und die Boten Gottes stiegen daran auf und nieder. Oben darauf stand der Herr und rief ihm die Worte der Verheissung zu. »Wie heilig ist diese Stätte!« sagte Jakob, als er von seinem Schlafe aufwachte, »hier ist nichts Anderes denn Gottes Haus und hier ist die Pforte des Himmels.«[1] Unter diesen einfachen Hirtenvölkern waren noch andere Schriftsteller, welche, vielleicht entfernter von der Hauptstrasse der Reisenden wohnend und schlechter unterrichtet, doch auch von diesen hochragenden Bauten gehört hatten; die hielten es für einen Uebermuth und Frevel der Menschen, einen Thurm bauen zu wollen, der bis in den Himmel reichte,[2] und knüpften an diese Erzählung vom Thurmbau zu Babel die älteste Erklärung von der Verschiedenheit der Sprachen. Man sieht leicht, dass die Dichter der Jakobslegende solche Bauten besser gekannt als jene, die vom Thurmbau schrieben. Und wie diese Tempel der Gottheit hatten auch die Paläste der Könige in den Städten Mesopotamiens durch alle sich folgenden Jahrhunderte die Juden beschäftigt. Dort standen paarweise an den Thoren riesengross gebildete Wächter, vierfach zusammengesetzt aus einem Menschenhaupte, Löwenleibe, Adlerflügeln und Ochsenklauen. So umgeben wie die Könige der Babyloner und Assyrer stellten sich die Juden Jehovah vor und nicht nur in den begeisterten Beschreibungen der himmlischen Herrlichkeit erscheinen jene Mischgestalten, die sie Cherubim nannten, als die Umgebung Gottes, nicht nur stand wie an den Palastthoren Ninivehs ein Cherub an der Pforte des Paradieses sondern auch, als sie Gottes Haus schmückten in Jerusalem, brachten sie ihr Abbild vielfach an und stellten zwischen ihre Flügel die heilige Lade.

Beruhte aller Bildinhalt ihrer älteren Poesie und Kunst auf Erzählungen von und Erinnerungen an jene mesopotamische Kunst und nahm man nur zuweilen auch ägyptische Kleinkunst zum Muster, so kamen endlich die Juden am Schlusse der ersten Periode ihrer Geschichte, als sie mit der bildenden Kunst schon gebrochen hatten, nachmals in der babylonischen Gefangenschaft mit jenen Werken, die einst ihre Poesie angeregt, in directe Verbindung. Wenn auch damals die goldgetriebenen Bildsäulen, welche die Richter aufgestellt, die gegossenen goldenen Rinder auf den Höhen und die eherne Schlange, die noch bis zu Hiskias Zeit im Tempel von Jerusalem stand, zerbrochen und geschmolzen waren, so konnten sich doch die Schriftsteller jener Perioden von den dräuenden Mischgestalten der mesopotamischen Kunst nicht mehr frei machen; sie wirkten auf das Gesicht des Ezechiel von dem neu zu erbauenden Tempel und die Redactoren des Hexateuch schmückten mit ihnen das bewegliche Zelt der Wüste. Nur mehr diese Gestalten hatten die Bedeutung behalten, in der sie übernommen wurden, als schon alle anderen Bilder, von denen die alten Bücher erzählten, als Abgötter gedeutet und verdammt worden waren.

Die Propheten hatten lange schon wehe gerufen über Alle, die Götterbilder machten: »Wehe dem, der zum Holz spricht: Wache auf! und zum Steine: Stehe auf! Wie sollte es (das Bild) lehren? Siehe, es ist mit Gold und Silber überzogen und es ist kein Odem in ihm«;[3] im siebenten Jahrhunderte endlich waren sie durchgedrungen. Zur selben Zeit jedoch, als die Juden alle Bilder bis auf die der Cherubim verbannt hatten, begann ein Volk im Westen, die Hellenen, das sich bisher mit einem bildlosen Cultus begnügt hatte, ihren Göttern Bildsäulen zu setzen. Das war nicht ohne Zusammenhang mit der Kunst der Juden. Ein Nachbarvolk von ihnen, die Phöniker, mit Israeliten und Juden gleichen Stammes, gleicher Sprache, die nur dialektisch verschieden

[1] Gen. 28, 11–17. [2] Gen. 11, 3–8. [3] Habakuk II, 19.

war, gleichen Charakters und allein durch Besonderheiten des Cultus und Ritus verschieden, die gerade zwischen nahen Verwandten tiefe Abneigung zu erzielen geeignet sind, hatte schon zu jener Zeit das Wanderleben und den Handel vor Allem bevorzugt, für den die Juden erst in späteren Jahrhunderten ihre Vorliebe gewannen. Diese waren damals ein Volk von Hirten und Winzern. Die Phöniker verhandelten an die Griechen jene hölzernen Idole und Treibarbeiten, gegen welche die Propheten in Israel geeifert hatten, und regten sie so zu eigener Kunstbildung an. Die Schüler übertrafen bald ihre Meister. Von einem alten Bildhauer Dädalus berichtet die Sage, der wirklich das Holz hatte aufwachen machen und die Statuen von ihren Postamenten schreiten lassen. Der stumme Stein stand auf und lehrte eine neue Religion, die die bildende Kunst zur Grundlage hatte, und aus den mit Gold und Silber überzogenen Bildern wehte lebendiger Odem.

An die Bilder der Götter schlossen sich die Abbildungen ihrer Thaten und die epische Poesie der Griechen regte zu einer Kunst der Erzählung in Bildern an, die in solcher Fülle und Vollkommenheit den älteren Völkern fremd gewesen. Diese Art, Mythen bildkünstlerisch zu erzählen, eroberte mit Alexander den Osten und überfluthete im römischen Reiche auch den Westen. Nun, wie natürlich, im Laufe eines Jahrtausendes mannigfach in Stil und Wesen verändert, sollte sie die Bibel illustriren.

Als man in Israel und Juda mit der bildenden Kunst gebrochen hatte, war sie überhaupt noch nicht so weit gediehen, die alten Mythen zu erzählen. Sie hatte sich auf die Darstellung der Gottheit und der sie umgebenden Heerschaaren beschränkt.

Freilich hatten die Griechen in Sphinxen, Minotauren, Gorgonen, Chimären u. dergl. solche asiatische Mischgestalten übernommen, wie sie der ägyptischen und altorientalischen Kunst und der hebräischen Poesie lieb waren. Kaum übernommen, wurden sie sogleich in Unholde umgedeutet und waren nun zumeist in ihren alten Formen vergessen; nur Liebhaber des Alterthumes und gelehrte Reisende suchten sie sich noch an erhaltenen Werken alter Zeit, wie an der Lade des Kypselos oder am amykläischen Throne, zu deuten. Die Vasen, die uns jetzt einen vollen Einblick in jene Zeit der griechischen Cultur gewähren, in der sie das asiatische Lehngut umbildeten, waren damals in den Gräbern geborgen. So hätte man im vierten Jahrhunderte, auch wenn man es Willens gewesen wäre, die Bibel nicht im Geiste ihrer Schreiber illustriren können, weil die Hilfsmittel fehlten oder zu versteckt waren; aber Niemand dachte auch nur daran, für die Bilder der Bibel einen anderen Stil oder eine andere Art der Darstellung anzuwenden, als sie damals gang und gäbe waren. So sehen wir denn gleich auf der zweiten Seite der Genesis den Cherub an dem Paradiesesthor, der doch so oft in der Bibel in seiner abenteuerlichen, aus vier Thieren gemischten Gestalt beschrieben wurde, der noch den Tempel verziert hatte, unbekümmert um alle diese Beschreibungen als geflügelten Knaben gebildet, der den geläufigen Bildern der Victorien ähnelt, und die Quelle, an der Rebekka Eleazar zu trinken gibt, ist nach classischer Kunstsitte als lebendes Mädchen gestaltet, das sich auf eine Urne lehnt.

So lange das Christenthum unter Juden und Syrern war, lag kein Zwang an sich vor, die Bilder zur Bibel auszumalen; man stellte sich die heiligen Geschichten analog dem Bilde der Umgebung vor, wie die Geschichten, die den Nachbarn passirten, ohne Lust, sie zu zeichnen. Aber nun war die Bibel von dem bilderärmsten Volke zu dem bilderreichsten gekommen, in einer Zeit, als auch dessen bildkünstlerische Phantasie der Erschöpfung nahe war. Wollen wir das Wesen dieser Bibelbilder erfassen, so wird die Frage nach der Art, in der sie erzählen, sich zunächst aufdrängen; denn die Art des Erzählens ist nicht mehr jene der älteren griechischen Kunst.

Diese Art des Erzählens ist sehr auffallig; sie weicht auch von der, die wir in der Kunst unserer Tage zu sehen gewohnt sind, vollständig ab. Hier wird nicht ein entscheidender Moment gewählt, der die wichtigsten Personen des Textes zu einer gemeinsamen folgenreichen Handlung vereinigt, um sie uns in einem zweiten Bilde in anderer, nicht minder bedeutender Situation zu zeigen, während in einem dritten und vierten wieder mit Ueberlegung ausgewählte Scenen die Erzählung

fortsetzen. Nicht einzelne Bilder ausgezeichneter, epochemachender Augenblicke treten zu einem Cyklus zusammen, um nach den Grundsätzen einer anderen Kunst durch ihrem Wesen nach verschiedenartige Gebilde mit der fortlaufenden Erzählung der alten Mythen zu wetteifern, sondern, wie der Text strömt, begleiten ihn, sanft gleitend und ununterbrochen, gleichwie die Uferlandschaften bei einer Wasserfahrt an dem Auge vorüberziehen, die jeweiligen Helden der Erzählung in continuirlich sich aneinander reihenden Zuständen.

So erscheinen uns gleich auf dem ersten Blatte Adam und Eva zuerst, wie ihm das Weib den Apfel reicht, dann gebeugt von der Scham über die erkannte Sünde. Wir sehen, wie sie sich in dem Busche verstecken, und die aus den Wolken gereckte Hand deutet auf den Herrn, der Rechenschaft verlangt. Das Alles in einer Landschaft, ohne irgendwie trennende Glieder, so dass die ersten Eltern innerhalb einer umrahmenden Linie nebeneinander dreimal auf demselben Grunde erscheinen, erst sich zugewendet beim Sündenfalle, dann dem Gebüsche zueilend und schliesslich hockend zwischen den Zweigen, um sich vor Gott zu verbergen. Ebenso setzt sich die Erzählung auf der zweiten Seite fort. Adam und Eva schreiten vernichtet dem Thore des schönen Gartens zu; wir erblicken sie wieder ausserhalb desselben, von einer tief bedeutsamen Gestalt empfangen, welche die bittern Tage, die sie erwarten, symbolisirt, und dazwischen steht der verwehrende Cherub vor dem verhängnissvollen Thore. So übersehen wir mit einem Blicke die letzten Augenblicke, die sie noch im Paradiese zubringen, ihr neues Elend und die Unmöglichkeit der Rückkehr.

Von einer Auswahl des prägnanten Momentes, der nach der Meinung der Aesthetik des achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch für die Erzählungsweise der bildenden Künste sein soll, ist überall nichts zu bemerken. Hier wandeln vor uns Gerechte und Sünder, zwei-, drei- und viermal, wenn es nöthig, auf demselben Bilde erscheinend, unbekümmert um das Gesetz der Erfahrung, dass nur dasjenige zugleich gesehen werden könne, was zur gleichen Zeit vor sich geht, also unmöglich dieselbe Person im selben Augenblicke mehrmals in demselben Raume.

Diese Weise zu erzählen ist nicht auf die altchristliche Kunst beschränkt. Mit den ersten Werken christlicher Kunst theilen sie die letzten der heidnischen. Ich darf nur an die Sarkophage erinnern, um zu zeigen, wie gemein diese Art zu erzählen dem ausgehenden Alterthum war: Selene steigt von ihrem Wagen, um den geliebten Schlafer zu küssen, und gleich daneben hat sie den Wagen zur Abfahrt wieder bestiegen.[1] Und wirklich, es gibt kein Mittel der Kunst, das uns so deutlich das Flüchtige des nächtlichen Besuches vor Augen brächte. Dass die Maler mythologischer Scenen zu jener Zeit nicht anders verfuhren als die Steinmetze der Sarkophage, beweisen des älteren Philostratus Beschreibungen von Gemälden aus dem dritten Jahrhundert. Weil nun auch bei ihm auf einem Bilde die Figur des handelnden Helden doppelt oder dreifach erscheint, wollte man bezweifeln, dass er bei seinen Beschreibungen wirkliche Gemälde vor sich gehabt habe, da man im theoretischen Dünkel die blosse Möglichkeit dieser Compositionsart bestritt, ohne auf die zahlreichen ihre Häufigkeit beweisenden Monumente zu achten. Darauf hat schon vor hundert Jahren Torkel Baden mit einem Hinweis auf Michelangelo geantwortet. Er habe, sagt er, in der Galerie von Wien ein Bild gesehen, wie Jesus auf dem Oelberge betet, und darauf seine Figur noch einmal, wie er sich umwendet, die schlafenden Jünger zu schelten.[2]

Es ist eine herrliche Composition, die Michelangelo selbst sehr werth hielt; nach seinem Tode schenkte sein Neffe Lionardo die Zeichnung dem Herzog Cosimo de Medici;[3] sie wird noch heute in der Sammlung der Ufficien aufbewahrt.[4] Michelangelo hatte dieses Motiv für seinen Oelberg

[1] z. B. Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom, II, p. 195, Nr. 2727.

[2] Torkel Baden, De arte ac iudicio Fl. Philostratis in describendis imaginibus, Hafniae 1792, p. 36.

[3] Vasari, Vite ed. Gaëtano Milanesi VII, 272.

[4] Categoria »figura«, scuola Fiorentina, Cartone 41, Nr. 230; eigenhändig, nicht ausgestellt. Das Bild in Wien (Engerth I, p. 213, Nr. 304) ist eine der nicht seltenen farbigen Ausführungen von anderer Hand.

nicht erfunden sondern er hat, was bei ihm selten ist, ein vorhandenes, typisch gewordenes neu durchgebildet. Schon in dem ältesten Beispiele, das uns von der Bildung dieser Scene erhalten ist, im Evangeliarium zu Rossano, aus dem sechsten Jahrhunderte, finden wir auf dem Gipfel des Oelberges rechts den Herrn im Gebete hingestreckt und ihn nochmals, wie er sich erhoben hat, die links schlafenden Jünger zu ermahnen.[1] Tausend Jahre also hat sich für diese eine Scene diese continuirende Darstellungsart erhalten und der grösste Meister des hohen Stiles der italienischen Kunst weiss nichts Besseres an ihre Stelle zu setzen. Aber jener Oelberg ist nur ein bezeichnendes Beispiel. Auf den Deckenbildern der sixtinischen Kapelle verfuhr Michelangelo nicht anders als der bescheidene Zeichner unserer Genesis, wenn er die durch den Himmel wallende Gestalt Gott Vaters zweimal im selben Bilde erscheinen liess, herstürmend von Engeln getragen, um das Licht von der Finsterniss zu scheiden, und daneben nochmals, weiterschwebend zu neuen Schöpfungsthaten.

Eine Art der bildenden Künste zu erzählen also, die uns heute fremd geworden, finden wir zuerst auf römischen Sculpturen des zweiten Jahrhunderts. Von da übergegangen auf die christliche Kunst, erhält sie sich bis in das sechzehnte Jahrhundert, findet in Michelangelo noch einen begeisterten Adepten, wird von Raphael bei seiner Befreiung Petri noch angewendet, um sich dann bald zu verlieren und in den drei abgelaufenen Jahrhunderten nur mehr vereinzelt wieder zu erscheinen.

Man möchte denken, sie sei zu dem Zwecke erfunden worden, Handschriften zu illustriren; so geeignet ist sie wie keine andere Art, jeden Text zu begleiten und sich ihm anzuschmiegen; aber sie ist älter als alle illustrirten Codices. In den Handschriften ist sie später ausgeartet, dort langte sie schliesslich bei monströsen Bildungen an. Die Miniaturen der deutschen Rechtsbücher im vierzehnten Jahrhunderte geben, um den lebhaften Verkehr des Richters mit den Parteien zu schildern, wie er sich einmal sprechend nach rechts, dann nach links hin wendet, dem thronenden Manne zwei Paar Hände, die nach der einen und nach der anderen Seite hin gesticuliren.[2] Gelangt die continuirende Darstellungsart in ihrem Principe der Wiederholung zu diesen absonderlichen Figuren, die aber immerhin volksthümlich eindringlich wirken, so brachte sie ganz unabhängig davon ein Jahrhundert später den poesiereichsten Künstler Italiens, der jemals ein Buch verzierte, Sandro Boticelli, zu ähnlicher Entartung. Als er in seinen Zeichnungen zur »göttlichen Komödie« Dante zu schildern hatte, wie er im Monde die seligen Geister sieht, sie für Spiegelbilder hält, den Kopf umwendet, die Urbilder zu suchen, nichts sieht und nun den Kopf wieder schnell nach dem Monde zurückdreht,[3] da setzte er, so unbekümmert um die Wirklichkeit wie jener Zeichner des Sachsenspiegels, dem Dichter zwei Köpfe auf, die schnelle Wendung anzudeuten.[4]

Durch fünfzehn Jahrhunderte dauerte diese fortlaufende Compositionsweise. Den Hoch-Zeiten der Kunst des classischen Alterthums war sie fremd gewesen. Nur deshalb dürfen wir sie nicht die moderne Erzählungsweise der bildenden Kunst schlechtweg nennen, weil sie in den letzten drei Jahrhunderten wieder von einer älteren Art abgelöst wurde, die ausgezeichnete Scenen einzeln bringt oder aber, durch Rahmenwerk getrennt, neben einander stellt. Diese distinguirende Erzählungsweise war einstmals von der continuirenden, wenn nicht ganz verdrängt, doch für anderthalb Jahrtausende auf den zweiten Platz gewiesen worden.

Bei aller Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel hat die bildende Kunst nur drei Darstellungsweisen für die Erzählung: ausser der continuirenden und der distinguirenden noch eine dritte, die älter ist als die beiden anderen, mit der alle historische Kunst überhaupt beginnt. Wir wollen sie, weil sie, zwar ohne die handelnden Personen zu wiederholen, doch Alles, was

[1] O. v. Gebhardt und A. Harnack, Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880, Taf. XI.
[2] Der Sachsenspiegel nach dem Oldenburger Codex picturatus, herausgegeben von A. Lübben, Oldenburg 1879, S. 26.
[3] Paradiso III, v. 19—22.
[4] Friedrich Lippman, Zeichnungen von Sandro Boticelli zu Dante's »Göttlicher Komödie«, Taf. III des Paradiso.



Laban sucht in den Zelten.

Wiener Genesis, Fol. X, 20.

vor- und nachher geschieht und für die Handlung wichtig ist, vollständig zu bringen sucht, die completirende nennen. Ein Beispiel soll uns ihr Wesen verdeutlichen. Wir wählen es aus einer frühen Periode der griechischen Kunst. Klitias, der Maler der sogenannten Françoisvase, will den Tod des Troilus, des jungen Sohnes des Priamus, schildern. Er war hinausgeritten vor die Stadt, die Rosse zu tummeln, seine Schwester begleitend, die Wasser schöpfen ging, weshalb uns der Maler zuerst den Brunnen vor Augen stellt mit Leuten, die daran beschäftigt sind. Davor springt Achilles mit erhobener Lanze auf den reitenden Knaben los und, dass der Anschlag gelingen wird, verbürgt die göttliche Gegenwart seiner Mutter Thetis, des Hermes und seiner Beschützerin Athena. Obschon der Mord noch nicht geschehen, reiht Klitias, ohne zu unterbrechen, alle seine Folgen an. Hier eilen Polyxena und Antenor, um dem vor dem Thore sitzenden Priamus von dem Morde zu berichten, und schon schreiten aus dem Thore Hektor und Polites, die der König geschickt hat, den Mord zu rächen; auf der anderen Seite aber tritt Apollo erzürnt herzu, weil an ihm heiliger Stelle der Mord geschehen war. Alles, was auf den Tod des Troilus Bezug hat, soll vollständig gesehen werden. Alle zeitlich getrennten Folgen dieses Ereignisses sollten vollständig übersehen werden. Es wird uns noch dazu erst im Zustande der Vorbereitung gezeigt, um auch noch nach rückwärts die Handlung zu completiren.

Auch diese Erzählungsweise widerspricht wie die continuirende der Erfahrung, dass nur gleichzeitige Begebenheiten zugleich gesehen werden können; aber sie stellt grössere Anforderungen an die Phantasie des Beschauers als jene. Sie war nicht von den Griechen erfunden worden sondern beherrschte schon die alte ägyptische und orientalische Kunst. An ihr lernten sie die Griechen, wofür uns die Schildbeschreibung bei Homer ein schönes Beispiel ist. Auch seine Reliefs gehören dem completirenden Stile an, aber in seiner alterthümlichen Gestalt, wo er noch nicht Mythen darstellen wollte.[1]

Die distinguirende Erzählungsweise, die auch uns wieder die ausschliesslich geläufige geworden ist, hat sich aus jener completirenden herausgebildet, wie das Drama aus dem Epos herauswuchs. Wir sehen also die knappe distinguirende Erzählungsweise auf beiden Seiten von breiteren Arten der Erzählung begrenzt, nur dass jede von ihnen andere Mittel des Ausdruckes wählt.

Es ist leicht einzusehen, wie jenes Vielerlei der Handlung, das uns die completirende Erzählungsweise in einem Rahmen bringt, bei weiterer Ausbildung der Kunst in einzelne Scenen auseinander fällt, von denen nur die ausgezeichneten Momente weiter zur Darstellung kommen; aber es wird schwierig sein, die Gründe aufzufinden, die jene dramatischen Einzelscenen wieder zusammendrängte zu einem Gebilde, in dem der Held, hin und wieder gewendet, gleichsam in einem und demselben Augenblicke die ganze Tragödie vor uns aufführt. Entnahm man die completirende Erzählungsweise der asiatischen Kunst, ist die distinguirende rein hellenisch, so reichen wir bei der continuirenden mit dem allgemeinen Begriffe des Hellenismus nicht mehr aus. Denn, wenn auch mannigfach vorbereitet,[2] tritt sie doch erst im zweiten Jahrhunderte des

[1] Schon in der vorhellenischen orientalischen Kunst kamen vereinzelte Beispiele des continuirenden Stiles vor. Es war von dem completirenden der Weg dazu nicht schwer zu finden gewesen, wenn der Hauptheld des Abenteuers in allen Scenen, die zur Vervollstandigung zur Hauptscene hinzugezogen wurden, persönlich wiedernolt wurde. Die Silberschale aus Präneste im Museo Kircheriano zu Rom mit der Geschichte der Jagd eines mythischen Königs aus dem assyrischen oder phönikisch-cyprischen Legendenkreise ist ein Beispiel einer continuirenden Darstellung etwa aus dem siebenten Jahrhunderte v. Chr. Der continuirende Stil trat aber damals nur vereinzelt auf und wurde von der hellenischen Kunst nicht receptirt; auf diese wirkten allein die completirenden Darstellungen der altorientalischen Kunst (vergl. über die genannte Schale E. Reisch in Helbig's Führer II, 402 ff., wo auch die ältere Literatur).

[2] In der griechischen Kunst finden sich manche Erscheinungen, die bei flüchtiger Betrachtung auf ein frühes Auftreten des continuirenden Stiles in ihr schliessen liessen; so sind z. B. bei den rothfigurigen Theseusschalen die einzelnen Thaten des Helden räumlich nicht von einander getrennt, er erscheint in jeder Scene wieder und die Figuren der einen schneiden sogar an den Grenzen die Figuren der anderen (vergl. K. Friedrichs, Die philostratischen Bilder, Erlangen 1860, p. 103). Dennoch gehören diese Schalen dem distinguirenden Stile an; es sind einzelne ausgezeichnete Momente aus dem

römischen Kaiserreiches als ausgebildeter Stil auf und verbreitet sich überall dort, wo die Abhängigkeit von seinem Mittelpunkte deutlicher sichtbar ist. Es ist das keine hellenistische Erzählungsweise mehr sondern eine römische.

Mit dieser Beobachtung der Entstehung eines neuen Stiles der bildlichen Erzählung im zweiten Jahrhunderte n. Chr. scheint sich die oft wiederholte Behauptung schwer vereinigen zu lassen, dass die römische Kunst alle ihre Motive der formalen Ausgestaltung nach wie der inhaltlichen Erfindung der hellenistischen Kunst entnommen und sie höchstens vergröbert habe, dass innerhalb der römischen Sculptur und Malerei alle Entwicklung aufgehört und dieses ununterbrochene Nachbilden endlich mit einer völligen technischen Erschöpfung geendigt habe.

Widerspricht schon die Annahme eines Stillstandes der Entwicklung durch vier Jahrhunderte aller geschichtlichen Erfahrung und wäre sie eine befremdende Anomalie, die sich in der ganzen Geschichte der Kunst niemals, weder früher noch später, wieder findet, so widerspricht ihr noch mehr die Thatsache, dass sich gerade in der römischen Kaiserzeit in der Architektur ein neuer Stil entwickelte. Alles, was die ägyptische, orientalische und griechische Architektur geschaffen, erscheint wie ein Kinderspiel gegen die ausgebildete römische Gewölbeconstruction. Schon die unter Hadrian ausgeführte Kuppel des Pantheon schwebt in classischer Vollendung über dem weiten Raume und, wenn sie auch an Schönheit nicht zu übertreffen war, so konnten sich ihr doch in den mannigfach gegliederten Räumen der Thermen immer kühnere Gewölbeconstructionen anschliessen, bis endlich in der Basilika des Constantin das Problem, einen dreischiffigen Raum zu überwölben, gelöst war, mit einer Mächtigkeit und einem Scharfsinn, dass sie selbst die Erbauer der mittelalterlichen Dome weder an Weite und Raumwirkung noch an Kühnheit der Construction übertreffen konnten. Ich pflichte den einsichtigen Worten eines neuen Forschers bei, der sagt: »Es gab einen Entwicklungsgang in der antiken Kunst der römischen Kaiserzeit, und zwar auch einen aufsteigenden, nicht blos einen Niedergang, wie man allenthalben glauben machen will. Man weist diesbezüglich gern hin auf die schwachen zeitgenössischen Reliefs des Constantinbogens gegenüber den vom Trajanbogen entlehnten und vergisst dabei, dass uns gerade aus der Zeit des spätrömischen Kaisers Constantin das erste Beispiel einer überwölbten Basilika vorliegt. Das Problem, das die ganze mittelalterliche Baukunst des Abendlandes in Athem hielt, war bereits vollendet auf dem monumentalsten Grundplan am Anfange des vierten Jahrhunderts n. Chr.«[1]

Es dauert diese Entwicklung der Gewölbearchitektur vom zweiten Jahrhunderte n. Chr. durch das Mittelalter hindurch mit seinen Lösungsversuchen im romanischen und gothischen Stile bis in das sechzehnte Jahrhundert, wo der Entwurf des Michelangelo für die Peterskuppel endlich die letzte, unübertroffene Lösung gibt, an der sich die Aufgabe beruhigt. Ist es ein Zufall, dass es dieselben fünfzehnhundert Jahre sind, welche das Problem des continuirenden Stiles beherrscht? Oder haben wir nicht vielmehr eine einheitliche Periode der Kunst vor uns, die in Architektur, Plastik und Malerei parallele Erscheinungen bietet?

Leben des Theseus, die hier dargestellt werden; keinesfalls ist gemeint, dass sie zeitlich miteinander verbunden seien, sich continuirlich folgen, so dass sich Theseus, nachdem er den einen Unhold erschlagen hat, wendete, den anderen zu bekämpfen. Auch die sogenannten Homerischen Becher, wo das Verhältniss der Scenen zu einander ähnlich ist wie auf den Theseusschalen, gleichen nur äusserlich der genannten Classe. Noch näher an den continuirenden Stil kommt der kleine Fries am Altar in Pergamon heran (vergl. C. Robert, Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephosfrieses, Arch. Jahrb. II und III, besonders III, p. 95 ff.). Hier sind die einzelnen Scenen aus dem Leben des Helden auf einem, wie es wenigstens scheint, ununterbrochenen, landschaftlich-architektonischen Hintergrunde angebracht; aber sie sind eben wieder nicht continuirlich auf einander folgende, wie in den Bildern des Philostratus, auf vielen Sarkophagen und auf den Blättern der Genesis, sondern jede für sich stellt ein ausgezeichnetes Ereigniss aus jenem mythischen Lebenslaufe dar. Dass dieser pseudo-continuirende Stil zur Zeit, als der echte continuirende herrscht, wieder erscheint, besonders auf den Sarkophagen nicht selten ist, darf uns nicht Wunder nehmen; denn die Herrschaft des continuirenden Stiles zwang damals Cyklen, die sich seinem Wesen nicht fügen wollten, sich wenigstens dem Aeusserlichen seiner Erscheinung anzupassen.

[1] Alois Riegl, Stilfragen, Berlin 1893, S. 272

Eines hat man der römischen Kunst nie abzusprechen versucht, die Vorzüglichkeit ihrer Porträtkunst. Wer hat nicht in den Antikensammlungen Köpfe gesehen aus der Zeit von Vespasian bis zu Trajan, die in ihrer frappirenden Lebenswirkung und ihrer für einen besonderen Zweck erdachten, scheinbar flüchtigen Behandlung den besten Porträten des Velazquez und Franz Hals zur Seite zu stellen sind? wer nicht empfunden, wenn die Processionen des Titusbogens an ihm vorbeizuziehen scheinen oder die Schlacht vom Trajansforum[1] vor seinen Augen wogt, dass er hier vor Werken einer neuen Kunst steht, die mit der griechischen nur mehr einen losen Zusammenhang hat?

Alles das erinnert mehr an moderne Werke, an Venezianer, Niederländer, Spanier und die neuesten Franzosen, als dass es uns an die barocken Arbeiten der hellenistischen Periode, den Altar von Pergamon oder den Laokoon gemahnte, die ihr der Zeit nach ja so viel näher stehen, trotzdem dass einzelne Motive und Figuren der griechischen Kunst entlehnt sind, ja gerade deshalb, weil sie in dieser Verbindung zu neuen Zwecken zu dem durchaus modernen Eindrucke beitragen, etwa wie die Figuren aus alten italienischen Meistern, die Rembrandt in seine Compositionen aufgenommen.

Es ist nicht nur eine Aehnlichkeit in diesen Reliefs und Statuen und Büsten mit Bildern des Rubens, Hals und Velazquez, nein es ist derselbe Stil und es sind dieselben Kunstmittel, die beide hervorgebracht. Es ist der Illusionsstil, der im zweiten und dritten Jahrhunderte n. Chr. seine erste höchste Ausbildung erlangt hat, wie er sie vor dem siebzehnten Jahrhunderte nicht wieder gefunden hat. Ist Illusion zu erreichen die Absicht aller Kunst und weiss von den primitivsten Versuchen bis zu der höchsten Vollendung der Kunst der naive Beschauer nichts als die täuschende Wahrheit zu gewahren, so weist doch die Art, wie diese Illusion zu verschiedenen Zeiten entsteht, auf generelle Verschiedenheit der Künste. Die ältere suchte durch die Wiedergabe des Organischen und Wesentlichen der dargestellten Person oder des Gegenstandes zu wirken und, wo sie entartete, geschah es durch formverändernde stilistische Umbildung oder durch Uebertreibung der ihr wesentlich scheinenden Formen. Die neue Kunst wählt nur das aus der Masse des Wirklichen, was geeignet ist, den Eindruck der Erscheinung in einem bestimmten Momente täuschend wiederzugeben. Es sind das nicht zwei Kunstarten, von denen sich etwa die eine aus der anderen leicht entwickeln könnte. Sie sind nicht nur durch ihre Mittel sondern auch durch eine wesentliche Verschiedenheit der Kunstauffassung von einander geschieden.

Die römischen Porträte sind nicht die ältesten, die uns diesen frappirenden Eindruck machen. Von den etruskischen Köpfen aus Terracotta und Nenfro im Museo Gregoriano sagt uns ein neuerer feinsinniger Beschreiber der Sammlung: «Die Köpfe stammen aus verschiedenen Zeiten und sind von ungleicher Arbeit, verrathen aber fast durchweg eine lebendige Auffassung der individuellen Eigenthümlichkeiten, durch deren naturalistische Wiedergabe manche dieser Gesichter uns wie Porträte moderner Menschen erscheinen.»[2] Niemand würde das von gleichzeitigen griechischen Porträten behaupten wollen. Ihnen ist bei aller Natürlichkeit immer ein Streben zum Typus eigen, das eine Vergleichung mit dem Individualismus des modernen Porträts niemals möglich machte.

Das Typische also ist es, was die griechische Kunst von der etruskischen unterscheidet, die meist albern und ledern wurde, wenn sie, wie es die Mode des hellenistischen Zeitalters erforderte, griechische Vorbilder nachahmte, aber dort, wo sie unbekümmert um Muster einfach und bescheiden die Natur abzuschreiben glaubte, auf die höchsten Leistungen der modernen abendländischen Kunst vorbereitete. Die Kunst des Morgenlandes strebt von der individuellen Erscheinung dem Typus zu und die hellenische Plastik zeigt die Vollendung dieses Strebens, die abendländische

[1] Jetzt in vier Theile zerlegt am Bogen des Constantin.
[2] Emil Reisch in Helbig's Führer II, 210 f.

Kunst sucht von dem sich unwillkürlich bildenden Typus immer wieder auf die einzelne Erscheinung zurückzuführen. Auch der griechische Künstler kann wie der moderne nur weiter schreiten, indem er immer neue Beobachtungen in der Natur macht, aus ihr immer neue Einzelheiten in seine Werke aufnimmt. Aber sie dienen ihm nicht dazu, das Individuelle unterscheidend herauszuheben, sondern sie mussen alle mithelfen, einen neuen Typus aufzubauen. Ja selbst das Porträt sucht unter der Einzelbildung den zur Zeit herrschenden Typus durchscheinen zu lassen. Umgekehrt der abendländische Künstler. Führen die Bedürfnisse des Cultus, die Verehrung gewisser Bilder, die Bequemlichkeit der Nachahmung und was der ethischen und materiellen Bedingungen der Kunst mehr sind, fast alle zum Typus, so strebt dennoch der abendländische Künstler immer dahin, in jedem einzelnen Falle den Typus wieder zu individualisiren. Wie denn die durch Jahrhunderte tausende und tausende Male wiederholte Jungfrau Maria jeder Maler des Abendlandes anders und anders wieder in jedem seiner Bilder zu geben suchte. Wo sich etwas findet, das wie ein Typus aussieht, kommt es nur daher, dass die Nachfahren der Griechen, die Byzantiner, sogleich auch für die heilige Jungfrau einen Typus gefunden hatten, der sich zuweilen in das Abendland verirrte.

Es ist überhaupt, nachdem einmal die Typen gestaltende Kunst und die individualisirende aufeinander getroffen, die ganze folgende Geschichte der Kunst voll davon, wie in Zeiten der Schwäche oder in Zeiten der Ueberhebung die zurückgedrängte Typenkunst wieder hervorbricht, was man classiziren nennt, und so lange herrscht, bis diese Afterclassiker jedesmal von originellen nationalen Künstlern mit dem Kehrbesen vertrieben werden.

Und darin bilden alle Nationen und alle Schulen der modernen Kunst, so verschieden sie sonst von einander sein mögen, eine Einheit: jenes abendländische Bestreben nach dem Individuellen, das schon die etruskische Kunst auszeichnet, bindet sie aneinander; es war immer ein und derselbe Pfad, worauf sie fortschritten, bis sie am Ziele der völligen Illusion angelangt waren.

In der etruskischen Kunst waren sich diese beiden Principien zuerst begegnet; aber sie standen gegen einander wie Oel und Wasser, in ein Glas gegossen, ohne sich zu durchdringen. In der römischen Periode aber war das illusionistische Princip in die alte Typenkunst hineingewachsen, hatte sie bald überwuchert und war in ihr zum Siege gelangt. Wenn wir jetzt nach seinem völligen Durchdringen eine neue Erzählungsweise in der bildenden Kunst bemerken, die sich zu Zeiten selbst den Orient erobert, so können wir doch an der Frage nicht vorbeigehen, ob da nicht ein Zusammenhang vorhanden sei, ob jene continuirende Art zu erzählen nicht vielleicht sogar das Resultat des illusionistischen Stiles sei.

An dem zeitlichen Zusammenhange kann Zweifel sein. Als der illusionistische Stil in Rom ausgebildet war, entwickelte sich aus der römischen Kunst die eigenartige Erzählungsweise, für die unsere Genesis das erste christliche Beispiel ist, und die Frage nach den Besonderheiten ihres Stiles und deren Ursachen ist eigentlich gleichbedeutend mit der Frage nach der Entstehung und Ausbildung einer römischen Reichskunst. Eine Frage, deren Beantwortung so schwierig ist und sich bei dem Mangel fast aller Vorarbeiten so weitschichtig gestaltete, dass es vermessen wäre, auch nur den Versuch zu machen, sie in ihrem ganzen Umfange beantworten zu wollen. Es würde schon ein Verdienst sein, wenn es nur gelänge, sie richtig formulirt und zu ihrer Lösung aufgefordert zu haben.

Aber auch in dieser Beschränkung darf die Fragestellung hier über das nicht hinausgehen, was zum Verständnisse der geschichtlichen Entstehung des Stiles unserer Genesisbilder und seiner Stellung in der Geschichte der Kunst unbedingt nöthig ist.

Aus den Betrachtungen, die wir angestellt über die neue Phantasiewelt, in welche die alten Bücher der Juden geworfen wurden, über die Besonderheiten der bildkünstlerischen Erzählungsweise in der ausgehenden antiken Kunst und über die Besiegung der morgenländischen durch

die abendländische Kunst im römischen Kaiserreiche, ergeben sich uns drei Fragen, die wir in umgekehrter Reihenfolge beantworten wollen, als sie sich uns aufgedrängt haben:

Wie und wann bildete sich eine römische Kunst?

Wie wird die continuirende Erzählungsweise ihr Resultat?

Und unter welchen Umständen wird diese auf christliche Vorstellungen übertragen?

Da nun bei den vorhandenen Monumenten und dem Stande der Ueberlieferung der Beantwortung dieser Fragen, wenigstens der beiden ersten, näher zu kommen nur bei der Untersuchung der römischen Plastik einige Hoffnung ist, so wird sich unsere Untersuchung zuerst auf die Entstehung einer römischen Plastik beschränken müssen. Hat sich dann eine solche, die wirklich römisch zu nennen ist, gefunden, so werden wir zweitens die Eigenart ihrer erzählenden Reliefs zu beschreiben haben und dann erst können wir uns um die Anzeichen erkundigen, die auf eine parallele Entwicklung der Malerei schliessen lassen. Denn wenn alle Geschichte der antiken Kunst bei den mannigfachen, oft unüberbrückbaren Lücken des erhaltenen Materiales und der fragmentarischen Ueberlieferung nur symptomatisch sein kann, so kommt der Geschichte der antiken Malerei dieses Prädicat vor allem Anderen zu. Fassen wir dann noch die näheren Umstände ins Auge, unter denen die römische Bildkunst und Malerei von dem Christenthum receptirt wurde, so bleibt uns schliesslich nur noch übrig, der Entstehung der illustrirten Codices überhaupt zu folgen und, welche Stellung unsere Genesis unter ihnen einnimmt, zu beobachten.

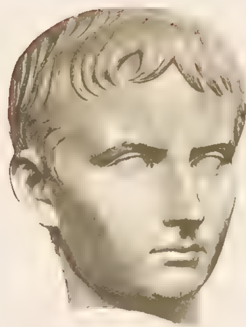


Fig. 2. Kopf des jungen Octavianus im Vatican.

II.

Die Schulmeister möchten uns gar zu gerne glauben machen, Literatur und Kunst entwickelten sich in geraden Linien, erst einer lobenswerth aufsteigenden, dann in einer abfallenden, die sehr zu tadeln sei, damit sie sich selber auf den Gipfel der Pyramide träumen können, wo sie gütig, sei es dem Sophokles, sei es dem Phidias, die wohlverdienten Siegeskränze reichen. Eher könnte man den Lauf der Dichtung und der Bildkunst einer jener schönen griechischen Akanthusranken vergleichen, die sich aufbäumt, einen Zweig entsendet, der, in sich gewunden, inmitten eine herrliche Blüthe birgt, darauf zu Boden sinkt, um sich wieder zu erheben und das prächtige Wellenspiel immer von Neuem zu beginnen, während daneben bald oben, bald unten ungeberdige Sprösslinge herausschiessen, jenen geregelten Wechsel schalkhaft zu unterbrechen. Grosse Künstler von ursprünglicher Eigenart hemmen jenes Aufsteigen jedesmal, weil sie bei den nachfolgenden Geschlechtern die leisen Ansätze der Originalität ersticken, sie zu beständiger Nachahmung zwingen, die endlich eine Gemeinsamkeit des Ausdruckes aller Erzeugnisse bewirkt und die Kunst zur Flachheit herabsinken macht, bis aus der Ebene allgemach frische Triebe emporschiessen, die wieder zu neuen Eigenthümlichkeiten emporwachsen können.

So stehen uns bei vergleichender Betrachtung Phidias oder Praxiteles nicht mehr auf jener einzigen Spitze, worauf den ersten die süsslichen Pedanten unseres Jahrhunderts, den anderen jene des Alterthums gesetzt hatten, sondern sie bezeichnen uns höchste Punkte in einer wogenden Bewegung, die auch dann nicht zur Ruhe kam, als die grossen Künstler des vierten Jahrhunderts ihre neuen Göttertypen geschaffen hatten. Aus jenen Gestalten im leuchtenden Jugendglanze entwickelt sich schliesslich ein Stil von lieblichem Gleichmasse, der heute das Ideal aller archäologischen Jugendschriften ist. Es darf keine Dissertation gedruckt werden, die nicht zum Resultate

käme, dass das Werk, das sie behandelt, es mag noch so spät sein, wenn nicht direct auf ein Original des vierten Jahrhunderts, doch wenigstens auf eine Anregung aus jener Zeit zurückgreife. Diese Zurückführung soll eine Art Briefadel sein, durch die man spätere Statuen nachträglich nobilitiren will, als wäre nicht die griechische Kunst noch Jahrhunderte lang neuer Schöpfungen fähig geblieben. Es kommt aber in den meisten Fällen gar nicht darauf an, wann sich ein Motiv zum ersten Male findet. Die Kunst ist mit ihren Motiven verschwenderisch wie die Natur mit ihren Keimen. Aber wie von tausenden und tausenden verstreuter Samen nur einer zur schattenden Eiche heranwächst, so gehen Myriaden von Motiven wieder zu Grunde bis auf eines, aus dem eine gewaltige Individualität einen neuen Kunsttypus schafft. Es mag immerhin erfreulich sein, wenn es gelingt, das Alter eines Motives zu finden; jedoch die Entstehung fast aller Kunstformen von der Diadochenzeit bis zum Ende des römischen Reiches, wenn sie ihrem Beschreiber gefallsam erscheinen, ins vierte Jahrhundert zurückzudatiren, ist eine willkürliche Spielerei, die mehr als Anderes dem Verständnisse der Entwicklung hinderlich ist.

Aus jener gefälligen, doch oberflächlichen Gemeinsprache der Diadochenkunst erheben sich wieder am Ende des dritten Jahrhunderts Bildhauer allerersten Ranges voll gewaltiger Leidenschaft, deren Schöpfungen, wenn wir auch die Urheber nicht benennen können, an absolutem Werthe in nichts den Meisterwerken der grossen Künstler des fünften und des vierten Jahrhunderts nachstehen. Ich nenne nur den Pasquino, den Barbarinischen Faun und den sterbenden Fechter, um zugleich durch diese Vulgärnamen, unter denen sie berühmt geworden, daran zu erinnern, wie diese Statuen seit Jahrhunderten die Bewunderung der einsichtigen Künstler und Kenner sind. Niemals hat sich ergreifendes Pathos so innig mit zartestem Naturgefühle durchdrungen und einen Stil geschaffen, der, gleichweit entfernt von Ziererei und roher Nachahmung der Natur, Gebilde herstellt, die in kühner Bewegtheit und in pulsirendem Leben sie zu übertreffen scheinen.

Es ist der Kunst so wenig als dem Menschen gegönnt, sich lange im Gleichmasse aller Kräfte zu bewegen. In diesem edlen Stile tragischer Ergriffenheit lagen schon die Elemente vereint, die ihn, als er erst in den Händen der Nachahmer fortgewuchert, hässlich entstellen mussten. Das Leidenschaftliche der Geberde führte zum Theatralischen, die lebendige Durchbildung der Naturformen zur Bravour. So finden wir diesen Stil schon gelockert und übertrieben im Gigantenfries des pergamenischen Altars, endlich im Laokoon bei einem herzlosen Kunststück angelangt.

Der Stier, wohl ziemlich gleichzeitig mit dem Laokoon um das Jahr 100 v. Chr. entstanden, eine rohe Tragikomödie, wurde naiv von den Modelleuren des achtzehnten Jahrhunderts kritisirt, die seinen geschickten Aufbau zum Muster nahmen, aber nicht, um für Gartensculpturen den Extract einer Tragödie zu geben sondern, wofür er passend war, um Schäfer und Schäferinnen in zierlichen Galanteriespielen auf porzellanenen Tafelaufsätzen zu vereinen. Der Laokoon und der Toro Farnese stehen am Ende einer Entwicklung des Baroccostiles, wo gerade so wie unter ähnlichen Umständen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein Umschwung eintreten musste. Wie hier folgt dort dem Rausche die Ernüchterung. In einer Stadt des Luxus wie Alexandrien scheint der Umschwung rasch vor sich gegangen, die Nüchternheit geradezu Mode geworden zu sein. Nichts kann farbloser und harmloser sein als die Bildnisse der letzten Ptolemäer auf ihren Münzen und die schmächtigen, steifen Adler auf den Rückseiten. Glatte Technik und peinliche Durchführung ersetzen Erfindung und Schwung. Man sehe sich einmal die Bildung des Faltenwurfes auf der Portlandsvase an:[1] ohne Naturbeachtung, ja geradezu falsch, sind die Gewänder dennoch peinlich genau gezeichnet und die Undeutsamkeit der Figuren kommt von dem Zeitgeschmacke, der ihnen keine sprechende, ausdrucksvolle Geberde erlaubte. Das ist so recht alexandrinischer »Empirestil«,

[1] Die Portlandsvase wurde von Fröhner, La verrerie antique 1879, p. 84 f., ganz richtig nach Aegypten gegen das Ende der Ptolemäerherrschaft gesetzt.

den wir auf den mit ägyptisirenden Ornamenten umgebenen Bildern in Pompeji wieder finden. Zwei der Becher von Berney, die sich von den übrigen sogleich unterscheiden, auf denen Dichter oder Philosophen viermal mit einer Inspiratrix gepaart sind,[1] zeigen diesen Stil noch weiter fortgebildet. Die flatternden Gewänder sind schon zu rein willkürlich gezeichneten Ornamenten geworden, die die Natur durch eine steife Zierlichkeit verbessern wollen. So verarmt, wird die griechische Kunst in Rom, das als die letzte der hellenistischen Kunststätten gelten kann, vor neue Aufgaben gestellt. Bis zum ersten Jahrhunderte v. Chr. war die Kunst ja in Rom nur gelegentlich herbeigerufen worden und von einer regelmässigen Entwicklung dort konnte keine Rede sein.

Nun aber werden Porträte, zumeist Büsten, woran die Römer, durch die Etrusker veranlasst, von jeher Freude hatten, von den griechischen Künstlern in Menge verlangt und sollen den alten heimischen Wachsbildern, sie ergänzend und überbietend, an die Seite treten.

Mit der wenn auch mit den einfachsten Mitteln versuchten Illusionswirkung des etruskischen Porträts wussten die Griechen zunächst nichts anzufangen. Nichts lag dem damaligen Stande ihres Kunstschaffens ferner als frappirende Momentwirkung. Aus den Zeichnungen der niederländischen Künstler, vor Allen Rembrandt's, lernen wir, dass es möglich ist, mit fünf bis sieben unverbundenen Punkten oder kurzen Strichen, die in die allgemein gehaltenen Umrisse eines Kopfes richtig eingesetzt sind, eine vollständige Illusion zu erzielen. Die Köpfe scheinen zu leben und wir würden ihre Vorbilder, wenn sie uns auf der Strasse begegneten, sogleich wieder erkennen; wir können ja die Probe täglich mit den Zeichnungen der ähnlich arbeitenden Künstler unserer Tage machen. Sie gelangen, indem sie das dem Individuum Eigenthümliche an den Schatten der Augenbogen, der Lider, der Nasenflügel, des Mundes und des Kinnes und zuweilen noch Iris oder Pupille mit den sparsamsten Mitteln angeben, wenn sie nur das Einzelne in seiner relativen Lichtstärke, den Grössenverhältnissen und Abständen zu geben wissen, zu einer Treffsicherheit, wie sie durch eine strenge Zeichnung, die alle wesentlichen Theile des Gesichtes in ihrem Zusammenhange gibt, selten erreicht wird. Nicht anders sind die alten etruskischen Porträtköpfe in Thon oder Stein gearbeitet. Es sind die charakteristischen Formen der einzelnen Gesichtstheile, in den locker behandelten Kopf eingesetzt, welche, aus der richtigen Entfernung gesehen, durch eine täuschende Lebenswahrheit überraschen. Die römischen Ahnenbilder mussten dieser Kunstgattung angehört haben. Darein konnten sich die Griechen nicht finden. Das Wesentliche der Form war ihnen selbst bei den schwulstigen Arbeiten ihres Barocco immer die Hauptsache geblieben; sie hatten wohl die einzelnen Theile, aus denen sich das Gesicht zusammensetzt, willkürlich abändern können aber niemals hatten sie aufgehört, sie im strengsten Zusammenhange zu geben. Es handelte sich nun für die Griechen in Rom darum, einen Porträtstil zu finden, der einerseits das Gesetzmässige der Bildung beibehält, anderseits die Aehnlichkeit, an die man in Rom ganz andere Anforderungen als in Griechenland zu stellen gewohnt war, in jeder Weise zu erreichen suchte. Die Aufgabe war schwierig, weil es nicht möglich war, die früheren griechischen Porträtstile zur Mithilfe heranzuziehen. Archaische Versuche oder überhaupt alle Vorbilder, in denen der Stil noch gebunden war, hätten vielleicht einzelnen Kunstfreunden Genüge leisten können, nicht aber dem Geschmacke einer grossen halbgebildeten aristokratischen Gesellschaft. Die Diadochenporträte waren viel zu heldenhaft aufgebauscht, um die kühle Eleganz des römischen Adels auszudrücken. Da sagte gerade der letzte straffe, etwas feierlich nüchterne Stil der griechischen Plastik des ersten Jahrhunderts zu, sie nahmen ihn gerne auf und aus ihm heraus mussten ihre Porträte geschaffen werden. Wie hätte man auch Cäsar oder Augustus mit den aufgezogenen Tritonenbrauen der Seleukidenporträte darstellen können? Was hätten Vorbilder genützt wie ein

[1] Chabouillet, Catalogue des camées etc., p. 441 ff., Nr. 2811 und Nr. 2812. In galvanoplastischen Nachbildungen von Christophle sehr verbreitet.

pergamenischer Porträtkopf mit seinem wirren Haar und gemacht genialischen Ausdrucke? Das hätte Alles für wenig schicklich, für komödiantenhaft gegolten. Selbst das Löwenantlitz Alexanders wäre zu theatralisch gewesen.

Jene Künstler fanden bald das Rechte; sie gaben die Natur genau wieder, aber mit einer trockenen Knappheit, die den gewollten Eindruck kalter Vornehmheit hervorrief. Die Abbildung des in Ostia gefundenen Kopfes des Augustus im Knabenalter, jetzt im Büstenzimmer des Vaticans, die wir diesem Abschnitte gleichsam als das Bild des Patrones aller römischen Kunst vorausgestellt haben, überhebt uns vieler Worte (Fig. 2). Man bemerke die naturalistischen Details, die daran ausgearbeitet sind, und beobachte, wie sie nicht im Mindesten den strengen plastischen Zusammenhang aller Formen stören. Dieser Kopf fällt, wenn wir das Alter des Knaben auf 12 oder 13 Jahre richtig schätzen, gerade in die Mitte des Jahrhunderts. Wir sehen den Stil zu jener Zeit schon völlig ausgebildet. Der Kopf ist ein Meisterstück der Schule. Der erste Eindruck ist der, das Bildniss sei für ein härteres Material erfunden als den Marmor, in dem es durchgeführt wurde. Man wird davon wieder abgebracht, wenn man einem der Ausgüsse in Bronze gegenübertritt, die heute in Rom zu Decorationszwecken zahlreich angefertigt werden, weil der Kopf hier gleich gut wirkt, aber auch hier in nichts gerade für die Vortheile, die dieses Material bietet, angelegt scheint. Endlich wird uns deutlich, dass es eigentlich materiallos gedacht ist. Es ist im Thonmodell sorgfältig nach der Natur durchgearbeitet und dann mit peinlicher Genauigkeit in den Marmor übertragen, ohne dass auf die Bedingungen des neuen Materials weiter wäre eingegangen worden. Eher könnte man noch vermuthen, die Bekanntschaft des Künstlers mit gewissen technischen Proceduren der Glyptik und Toreutik habe auf die Durchbildung der Formen unwillkürlich Einfluss geübt. Das gibt diesem Stile etwas Künstliches und vermehrt noch seine Kälte. Wir könnten ihn mit gutem Fuge den augusteischen Stil nennen, weil die Zeit seiner Blüthe von den Lebensjahren des Augustus umschlossen ist und auch weil August immer sein vorzüglichster Gegenstand bleibt.

Etwa dreissig Jahre später als sein Knabenbildniss fällt die Statue des Augustus aus der Villa der Livia bei Prima Porta.[1] Der Kaiser steht da, die Rechte zur Anrede an die Soldaten erhoben. Es haben sich die Stileigenthümlichkeiten bewahrt, die an dem Kopfe aus Ostia zuerst entgegentreten, ja wir können sie hier noch deutlicher beobachten.[2] Man hat die feine Durchbildung der bedeutungsvollen Reliefs des Panzers ganz richtig als Nachbildung von Metallarbeit aufgefasst. Wenn wir aber ihre Behandlung im Einzelnen untersuchen, ist nichts von Metallstil zu bemerken; sie entsprechen weder der Technik der Treibarbeit noch den gegossenen Figuren, die häufig auf solche Rüstungsstücke aufgenietet und aufgelöthet sind. Ihre Technik entspricht genau den sogenannten hellenistischen Reliefbildern. «Man könnte glauben,» sagt Theodor Schreiber von diesen, «das Verfahren sei dasselbe gewesen wie bei dem modernen Relief und die Modellirung zunächst auf der Schieferplatte mit beliebig aufzuführendem Thon vorgebildet worden. Denn vom höchsten bis zum tiefsten Relief finden sich alle Zwischenstufen, nicht ein deutliches Sichabsetzen verschiedener Gründe, die etwa wie in der modernen Technik hinter einander aufsteigen, sondern öfters ein plötzliches Uebergehen aus dem höchsten Relief in das allerflachste, und wo die äusserste Vertiefung nicht ausreicht, selbst ein Uebergreifen in ein fremdes Gebiet, die Gravirung auf dem glatten Grunde.»[3] Aber nicht nur die Figuren auf dem Panzer weisen auf eine Thonplastik hin sondern auch die gehäuften

[1] Abgebildet Mon. dell' Instituto VI, VII, T. 84, 1; Rayet, Monuments de l'art antique II, pl. 71; Bernoulli, Röm. Iconographie II, 1, u. s. w.

[2] Ulrich Köhler in seiner Erläuterung der Statue von Prima Porta (Una statua di Cesare Augusto, Ann. 1863, p. 437, 449), noch immer der lehrreichsten Arbeit über den plastischen Stil der Zeit des Augustus, scheint eine noch nähere Verwandtschaft, als es blosse Stilverwandtscnaft wäre, zwischen dem besprochenen Knabenkopf und dieser Statue vorauszusetzen; wenn ich ihn recht verstanden, so hat er gedacht, dass beide von ein und demselben Künstler herrühren.

[3] Theodor Schreiber, Die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig 1888.



Fig. 3. Relief von der Ara pacis.

Falten der Gewandung, die im Einzelnen durchgebildeten Fransen, die Behandlung des Haares und endlich der Fleischtheile, so dass wir wieder im Marmor nur die Copie einer sorgfältig gearbeiteten Thonfigur haben, die in allen Details auf genau beobachtenden Naturstudien beruht.

Man hat die Nachbildung eines hellenistischen Vorbildes darin sehen wollen.[1] Die Aehnlichkeit mit einem Relief aus Kleitos in Arkadien, das angezogen wurde, ist eine rein zufällige; das Motiv des Feldherrn, der die Soldaten anspricht, ist direct beobachtet. Im Gegentheile, die Proportionen, die mächtige Brust, der sichere und doch leichte Stand gemahnen an ältere Kunst. Wenden wir uns vor der Statue im Braccio nuovo um, so genügt ein Blick auf den Doryphoros des Polyklet, um zu zeigen, dass wir uns nicht täuschten. Es ist nicht eine Nachbildung sondern eine Nachempfindung. Der Aufbau der Statue rührt von einem Künstler her, dem die Werke des Polyklet geläufig waren.

Wir sind ja mitten in der Blüthezeit der Copisten. Die Hauptbeschäftigung jedes griechischen Künstlers in Rom oder doch zum Mindesten die Hauptaufgabe seiner Werkstatt war, berühmte

[1] Wolfgang Helbig, Führer I, 8

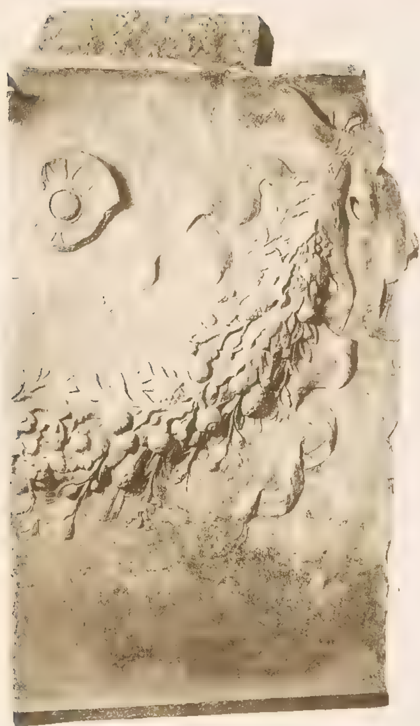


Fig. 4. Relief von der Ara pacis.

griechische Statuen in Marmor zu copiren. Die pergamenische Kunst war der älteren Kunst noch anders gegenüber gestanden, sie hatte die alten Statuen umzubilden gesucht.[1] Genaue Copien waren vor dem ersten Jahrhunderte nur gelegentlich aus bestimmter Veranlassung gemacht worden. Erst die Ernüchterung der künstlerischen Phantasie, die den Kunstfreund, dem gleichzeitige Schöpfungen nicht mehr genug thaten, ältere Kunstwerke aufsuchen liess, begünstigte nun jenes massenhafte Copiren. Es ist uns zum Heile geworden, weil wir ihm fast allein unsere Kenntniss von den Meisterwerken der griechischen Sculptur verdanken, so wie das daran geknüpfte Interesse der römischen Bildungskreise für die Geschichte der Kunst uns die werthvollen zusammenhängenden Nachrichten darüber erhalten hat.

Dieses Copiren führte zu jener Vorherrschaft des Thonmodelles in der Marmorplastik. Die Bildhauer, welche Copien berühmter Statuen in grösserer Zahl anzufertigen hatten, die ja nicht in Rom oder doch nicht in ihrer Werkstatt waren, bedurften Nachbildungen derselben in Thon, die

[1] Adolf Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, 40. Winck.-Progr. 1880, 7 ff.

sie dann genau in Marmor nachbildeten, wenn auch das Original aus Goldblech oder gegossener Bronze war. Gewöhnt an dieses Verfahren, übten sie es auch der Natur gegenüber. Getreue Nachbildung der vorliegenden Form und die Gleichgiltigkeit gegen die inneren Stilbedingungen des Materiales, die sie sich durch das Copiren anerzogen hatten, wurden auch bei neuen Schöpfungen die Regel. Die Vorliebe der römischen Kunstfreunde für ältere Perioden der Plastik und ihren gebundenen Stil, nach dem Ende der Herrschaft der Barockkunst ganz natürlich, wirkte unwillkürlich mit bei der Bildung neuer Originale. Jene einfacheren Formen, die sie täglich mit Verständniss copiren mussten, liessen die Künstler auch die Natur wieder einfacher ansehen oder zum Mindesten in schärfer begrenzten Formen wiedergeben, wie denn auch umgekehrt Meister, die emsig waren in dem Studium und der Nachbildung der Natur, unwillkürlich, wenn sie einmal eine archaische Statue in Thon zu copiren hatten, die wenig gegliederten Formen leise naturalistisch umbildeten, was dann wieder in die Marmorcopie mit überging. So scheint sich Kekulé's feine Beobachtung des naturalistischen Reizes der Stephanosfigur, der durch den erbrachten Nachweis ihrer nicht attischen Herkunft nicht weggeschafft wird, am besten zu erklären. Nur scheint mir im einen wie im anderen Falle jede Absicht, ja auch nur ein Wissen um den Vorgang ausgeschlossen. Dieser augusteische Stil ist ein rein historisches Product der Zeit- und Kunstverhältnisse.

Im Jahre 14 n. Chr., also wieder etwa dreissig Jahre nach der Errichtung der Statue des Kaisers in der Villa der Livia, wagte sich dieser augusteische Stil an ein grosses monumentales Werk, mit dem er die letzte Probe seines Könnens gab und zugleich hinüberleitete zur nächsten Periode, die der illusionistische Stil der römischen Triumphalkunst erfüllt; nicht als ob schon hier die Kunstmittel, durch die der kommende Stil zu wirken hatte, ausgebildet worden wären, sondern weil für die kommende Kunst die Grundfläche, auf der sie sich aufbauen sollte, völlig gefestigt wurde. Dieses Werk ist die Ara pacis Augusti.

Es sollte ein Altarbau geschaffen werden, reich mit Bildwerk geschmückt, wie der zu Pergamon, und bestimmt, den Kaiser zu verherrlichen, ihn als Friedensfürsten zu feiern, eine plastische Ergänzung gleichsam des Monumentum Anciranum. Die Art, wie die Aufgabe gefasst wurde, ist ganz neu. Nichts lag den Auftraggebern und den Künstlern, die sich in ihr Wesen schon ganz hineingefunden, ferner, als in der Weise der Griechen durch mythische Parallelen zu wirken, wie noch am pergamenischen Altar die Vertreibung der Barbaren durch den Sturz der Giganten symbolisirt war und das landschaftlich Heimatliche die Lebensgeschichte des Heros Telephos vertrat. Aber auch die im eigentlichen Sinne geschichtlichen Kunstwerke, die Alexander veranlasst hatte, liessen sich nicht mehr für die Darstellung von Zeitgenossen verwenden. Die Löwenjagd Alexanders in Delphi von Lysipp und Leochares zeigte das Ereigniss heroisirt, den König nackt, nur von der Löwenhaut des Herakles umflattert.[2] Auch das wäre für Augustus noch zu schauspielermässig gewesen. Man gestaltete sich die neue Aufgabe aus der Porträtkunst, welche, wie wir sahen, gleichsam im Centrum des neuen Stiles stand. Das kaiserliche Haus und der hohe Adel von Rom erscheinen, Augustus bei seiner ersten Opferhandlung auf dem Altar zu begleiten.[3] Eine Reihe historischer Porträte also, zu einer religiösen Ceremonie feierlich versammelt. Und wenn

[1] Reinhold Kekulé, Die Gruppe des Menelaos, p. 21.

[2] Loeschke, Jahrbuch des Deutschen arch. Inst. III, 189.

[3] Es ist F. von Duhn's Verdienst, die Zugehörigkeit einer Reihe von Reliefs in der Villa Medici, im Palazzo Fiano, im Vatican, in den Uffizien und im Louvre zu diesem zerstörten Hauptwerke der augusteischen Zeit erkannt und ihre Publication in den »Monumenti« veranlasst zu haben. Er handelte darüber zuerst in den »Miscell. Capitolina« 1879, p. 12, dann ausführlich in den »Annali« 1881, p. 302—342: Sopra alcuni bassi relievi che ornavano un monumento publico dell' epoca di Augusto, wozu die »Tav. d'agg. V. W.«, und in den »Monumenti«, Vol. XI, Tav. XXXIV XXXVI, wozu ein Nachtrag, »Annali« 1885, p. 320—322; weiter in den »Antiken Bildwerken« III, Nr. 3505 -3509. Wichtig, um eine richtige Anschauung der Stücke zu gewinnen, sind die Photographien von Brogi in Florenz, Nr. 4086 -4089, nach den am besten erhaltenen figürlichen Stücken und die zahlreichen Photographien Tuminello's und anderer römischer Photographen nach den ornamentalen Stücken im Palazzo Fiano.

man diese Züge von Priestern und Beamten, von stolzen Jünglingen, schönen Frauen und gesitteten Kindern betrachtet, welche hinter dem Kaiser in langen Reihen schreiten oder ihm bewillkommnend entgegentreten, so wird man gestehen müssen, dass es wenige Kunstwerke gibt, denen es gelungen wäre, das Bewusstsein hoher Würde, verbunden mit Eleganz der Haltung, eben so gut wiederzugeben. Es ist ein Historienbild erster Ordnung, das uns die Leute, welche erst die Welt unterworfen hatten und ihr nun vorstanden, vereinigt zeigt. Man wird unwillkürlich an englische Porträte erinnert, besonders an solche, wo der Empirestil schon in eine freiere naturalistische Richtung übergeht; nur fehlt diesen der historische Zug jener Reliefs. Es wäre ungerecht, sie mit dem Parthenonfriese zu vergleichen, dessen heitere Unbefangenheit für diese vornehme Gesellschaft nicht wohlanständig gewesen wäre. Der gemessenen Ruhe dieser hohen Personen war als künstlerisches Gegengewicht in realistischer Darstellung gegenübergestellt, wie die Opferdiener die ungeberdigen Thiere zum Altar bringen. Es war ein kleinerer Fries, eine Art Balustrade, auf deren Rückseite schöne, von Bukranien niederhängende Fruchtkränze angebracht waren. Wir geben hier ein Stück davon aus dem Hofe von Palazzo Fiano in Rom, wo es gefunden wurde (Fig. 3 Opferdiener mit einem Schwein, Fig. 4 die Rückseite mit den Fruchtkränzen).[1]

Der augusteische Stil zeigt noch dieselben Eigenthümlichkeiten, die wir schon an seinen früheren Erzeugnissen beobachten konnten. Es ist wieder Thonplastik, der die verschiedensten Materialien, für welche Modelle gemacht wurden, etwas von ihren technischen Proceduren abgeben. An der Opferprocession macht sich auch die Einwirkung der Glyptik geltend, die unter Augustus in Rom zu grossem Ansehen gelangt war. Die Figuren des Grundes oder vielmehr ihre allein sichtbaren Köpfe sind ganz wie Cameen behandelt, vor denen dann die vordere Reihe, wie auf den geschnittenen Stein aufmodellirt, kräftig heraustritt. Der kleine Fries mit den Thieren zeigt in seiner Anlage Manches, was auf die Modelle des Silberarbeiters für getriebene Platten hinweist, vor Allem jenes höhlenartige Herumlegen des landschaftlichen Grundes um die Figuren, das auf dem hier mitgetheilten Fragmente besonders hervortritt. Mit welch' feiner Naturbeobachtung ist das Alles gemacht, z. B. jene sich bäumenden Stiere in der Villa Medici, wie lebendig ihr Stirnhaar behandelt, wie geschickt die Haut dieses Schweines hier mit ihren harten, scharfen Falten und den Borsten auf dem Rückgrat. Am Fruchtkranze lässt sich vielleicht noch am besten der naturalistische Fortschritt gegenüber dem älteren hellenistischen Relief beobachten. Jede Blume, jedes Blatt ist so genau der Natur nachgebildet, dass es augenblicklich benannt werden kann. Dabei ist die decorative Wirkung bewahrt, ja im Gegentheile Alles auf sie berechnet. Wie oberflächlich sind dagegen noch die Blumen auf dem Thurm der Winde in Athen charakterisirt oder der Fruchtkranz aus dem Dionysostheater in Athen oder die Festons auf der Stoa in Pergamon, wie schüchtern und steif noch der gerühmte Eichenzweig auf dem kleinen Fries in Pergamon.

In der Nachbildung der vegetabilischen Natur zu decorativen Zwecken liegt eine Stärke der augusteischen Kunst und die Art ihres Naturstudiums tritt hier sehr klar hervor. Wir geben als zweites Beispiel einen Altar mit Platanenzweigen[2] aus dem Thermenmuseum in Rom (Fig. 7). Die Zweige und Blätter sind nachgebildet, als lägen sie wirklich dem Marmor auf; was an dem Naturvorbilde zurechtgerückt wurde, geschah nur in der Absicht, eine gefällige, symmetrische Vertheilung des Schmuckes herbeizuführen. An den Blättern ist jede Rippe eingeschnitten, Hilfsmittel des illusionistischen Stiles für malerische Schattenwirkung sind noch nicht angewendet. Es

[1] Von einem anderen Werke historischer Plastik, das im Auftrage des Augustus geschaffen wurde, von jener Reihe von Porträtbildern berühmter Römer vor dem Tempel des Mars Ultor, beginnend mit Aeneas und Romulus, woran sich die Triumphatoren schlossen, ist bisher nichts aufgefunden worden. Ueber die Auswahl der Figuren und ihre Elogia vergl. die Untersuchung Mommsen's in C. I. L. I, p. 281 ff.

[2] Gefunden am Tiberufer an der Stelle des abgetragenen Apollotheaters. Ein gutes Beispiel bietet noch der Sarkophag, der früher im Garten des Palastes Caffarelli stand, jetzt im Museum zu Berlin, Nr. 843[a]; vergl. Beschreibung der antiken Sculpturen p. 327, II, Nr. 2401.



Fig. 5. Brunnenrelief im Wiener Hofmuseum.

ist eine trockene Nachbildung, deren Hauptabsicht die grösste Naturtreue ist. Waren solche Dinge naturfarb bemalt wie das Obst aus Marmor, das man heute besonders gut in Florenz herstellt, so müssen sie wirklich mit den Vorbildern zu verwechseln gewesen sein. Eine werthvolle Notiz hat uns Plinius erhalten. Er berichtet nach Varro, dass wirklich zu jener Zeit in Rom diese Gattung von nachgebildeten Früchten aus Marmor, die wir heute Florentiner-Obst nennen, von einem gewissen Possis verfertigt wurde.[1] Diese nüchternen Versuche bilden die Grundlage für jene berauschende Ausgestaltung des vegetabilischen Ornamentes in der späteren römischen Plastik und weisen einen Weg, der in seinem Beginne schon von der alten hellenischen Stilisirung aller Naturformen weit abführt.

Weisen uns diese Kränze und Zweige in die Ferne, so ist das Reliefstück mit den Opferthieren (Fig. 3) recht geeignet, uns in die Mitte der augusteischen Kunst zurückzuführen. Schon früher, bei dem Panzer der Augustusstatue, wurde auf die Gleichheit der Technik mit den sogenannten hellenistischen Reliefbildern hingewiesen. Wir bilden hier die zwei vorzüglichsten Exemplare der Gattung ab, das Schaf und die Löwin, die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimano, die sich jetzt in der kaiserlichen Sammlung in Wien befinden (Fig. 5 und 6). Hier ist nicht mehr von einer Verwandtschaft der Technik die Rede, nein Composition, Stil und Ausführung sind bei diesen Brunnenreliefs und dem Fragmente der Ara pacis im Palazzo Fiano identisch. Da ist hier wie dort jene umrahmende Höhle, über der sich das Gebäude erhebt, und der Tempel dort ist in Anlage, Mauer und Dach gleichgestaltet mit der Hütte hier, da ist dieselbe Behandlung der Thiere, dieselbe ins Einzelne gehende Charakterisirung ihrer natürlichen Decke, des Lamm- und Löwenfelles wie der borstigen Sauhaut, da ist dasselbe Astwerk und Blattwerk, dieselben Kränze, die über Felsen herabhangen, da sind beim Fruchtkranze jene eingeschnittenen und eingezeichneten

[1] Plinius XXXV, 155.



Fig. 6. Brunnenrelief im Wiener Hofmuseum.

Blättchen wie bei der Mohnblume auf dem Relief mit dem Mutterschafe. Kurz die Uebereinstimmung ist so gross, dass wir uns fragen müssen, ob nicht Beides, wenn es auch nicht von demselben Meister herrührt, nicht durch eine ununterbrochene Werkstatttradition mit einander verbunden ist. Ja nicht einmal die verschiedene Bestimmung und das verschiedene Format bewirkten einen Unterschied; die grossen Reliefs für ein öffentliches Monument sind so detaillirt durchgeführt wie die kleinen Cabinetsstücke. Sie sind hellenistisch; aber nichts zwingt uns, die einen nach Aegypten oder sonstwo hin zu versetzen, sondern sie sind beide, die Brunnenreliefs wie die Ara pacis, in Rom entstanden, von jenen Griechen gearbeitet, welche die gleicherweise stilisirten Büsten und Porträtstatuen des römischen Adels ausführten. Auch ist der blaugestreifte Marmor der Grimani'schen Reliefs cararisch, was ihre Entstehung in Italien unzweifelhaft macht.

Mit den Wiener Reliefs hängen aber eine Reihe anderer nahe zusammen. Ich brauche das nicht mehr weiter auszuführen, da der stilistische Zusammenhang aller dieser Reliefbilder von Schreiber in seinem Werke über die Brunnenreliefs auf das Glücklichste nachgewiesen ist und seine prächtige Publication der hellenistischen Reliefbilder[1] den monumentalen Beleg gibt. Es wird nur erübrigen, ihre Datirung neuerdings zu versuchen und sie in jene Entwicklung einzureihen, die sich vor uns in den übrigen Werken der augusteischen Periode abspielt.

In welcher Zeit der hellenistischen Kunst sollten auch die Reliefs in Palazzo Spada entstanden sein in ihrer nüchternen Zierlichkeit, als wie nach dem letzten Rausche des Barocco, das uns im Laokoon und Stier entgegentaumelt, die Erschöpfung eingetreten war. So müssen wir uns die Arbeiten vorstellen, mit denen die griechischen Künstler im Rom des Pompeius und Caesar ihren Einzug hielten. Sie mögen in Aegypten Vorbilder gehabt haben. Es wurde schon auf die Portlandsvase aufmerksam gemacht, welche ähnliche Typen zeigt. Es mag ein Reliefstil, der auf

[1] Theodor Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Leipzig 1889—1893.

Campanien hinzuweisen scheint, etwas älter sein.[1] Diese mythologischen Reliefs aber, von denen uns mehrere Serien, wenn auch nur in Fragmenten, erhalten sind,[2] sind in Rom entstanden, die ältesten vor der Zeit des Augustus und andere gleichzeitig mit den augusteischen Bildnissen und officiellen Reliefs. Die schematische Bildung der flatternden Gewänder findet sich zwar noch auf den Figuren am Panzer des Augustus; doch zeigt sie eine Anzahl dieser mythologischen Reliefs in älterer Bildung. Neben noch steiferen Compositionen, wie dem verwundeten Adonis, dem Bellerophontes mit dem Pegasus, dem Odysseus und Diomedes, dem Amphion und Zethos, dem Dädalos und der Pasiphae und dem Tode des Opheltes im Palazzo Spada, wie Dädalos und Ikaros in der Villa Albani, wie Perseus und Andromeda im Capitol, wo auch hin und wieder Motive der älteren griechischen Kunst eingestreut sind gleich den Uebersetzungen griechischer Strophen in den Oden des Horaz, finden sich Compositionen, in denen der Stil seine volle Reife erreicht hat und wo das mythologische Relief auf derselben Kunsthöhe steht wie das augusteische Porträt. Ich meine vor Allem den schlafenden Adonis des Capitols, dessen Gegenstück, wohl von der Hand desselben Meisters, ich in dem unter dem Namen der Medusa Ludovisi berühmt gewordenen Kopf suchen möchte.[3] Ausdruck, Gesichtsbildung und Durchführung der Haare stimmen in jedem Detail überein. Die Anordnung des gelösten Haares findet sich wieder bei der Andromeda des Capitols und der Hypsipile des Palazzo Spada. Es ist daher nicht von Nöthen, an eine Meduse oder, wie neuerlich vorgeschlagen wurde, an eine Erinnys zu denken. Jede traurige Schläferin kann in diesem Stile so gebildet gewesen sein. Ariadne, vom Theseus verlassen, unter quälenden Träumen schlafend, bis sie von Bacchus geweckt wird, wäre ein passendes Gegenstück für den Schläfer Endymion, der den Besuch der Luna erwartet. Ariadne in dieser Situation war ein Lieblingsgegenstand der gleichzeitigen Malerei. Aber sollte Jemand die Hiehergehörigkeit dieses ergreifenden Kopfes nicht zugeben, so genügt der Endymion allein, nicht nur für das anatomische Können dieser Künstler Zeugniss abzulegen sondern auch für ihr physiognomisches Geschick, mit dem hier der leise Unwille auf dem Gesichte des Knaben ausgedrückt ist.

In noch weiterer Ausbildung sehen wir dann den Stil in den schon raffinirt behandelten weichlichen Knabenbildern im Palazzo Colonna, wo das landschaftliche Beiwerk mit der Ara pacis und den Wiener Brunnenreliefs zusammengeht. Seine weitere Durchbildung lernen wir in den

[1] Dahin gehören die bacchische Scene, von der sich drei Exemplare erhalten haben, eines in Neapel (Schreiber, Hell. Reliefb. Taf. XLVII) und zwei im Capitolinischen Museum (Hell. Reliefb., Taf. XLVI und XLVIII), das Dolonrelief in Rom in Via Margana (Hell. Reliefb., Taf. XLV), der nackte Knabe, der mit einem Mädchen vor sich, das eine brennende Fackel hält, durch den Hain reitet, in Neapel (Inv. Nr. 6691, fehlt bei Schreiber). Ihnen ist die Bildung des Baumschlages gemein: die Krone ist als ein massiger Knollen gebildet, auf dem das Laub in zartem Relief angegeben ist. Sie schliessen sich damit an ältere Arbeiten, z. B. das Relief mit Opfernden in München, an und sondern sich dadurch deutlich von jener römischen Gruppe mit den knorrigen, zerzausten Bäumen mit spärlichen Blättern.

[2] Von verschiedenen Serien stammen: 1. Die zehn Reliefs im Palazzo Spada aus S. Agnese fuori le mura, von denen aber nur sechs zum ursprünglichen Bestande gehören, während die zwei Reliefs mit Paris und Amor und mit Paris und Oenone erst zur Zeit der Antonine hinzugearbeitet sind. Das beweist der breit über das Relief gelagerte Flussgott, mit dem die in Stein nachgebildete Composition eines hellenistischen Gemäldes anderen Formats auf das Ungeschickteste zusammengestückelt ist. Die Form der Schiffe auf diesem Relief ist schon aus diesem Grunde für die Altersbestimmung vollständig werthlos (man vergleiche auch die Ausführungen Robert's im Arch. Anzeiger 1889, p. 141). 2. Die Befreiung der Andromeda, gefunden auf der Piazza S. S. Apostoli (vergl. Helbig, Führer I, Nr. 465). 3. Dädalos und Ikaros in der Villa Albani (Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. II, vergl. Helbig, Führer II, Nr. 777) und das trinkende Satyrknäbchen im Vatican (Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. XXVIII; Helbig, Führer I, Nr. 388) vom Palatin. 4. Die Wiederholung des letzten Reliefs in rothem Marmor, von einer anderen, bei Neapel gefundenen Serie stammend (Friedrich Wolters, Nr. 1872; Helbig, Führer II, Nr. 800). 5. Das Satyrknäbchen, hier vollstandig mit der Nymphe, die es tränkt, im Lateran aus Palazzo Giustiniani (Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. XXI; Benndorf Schöne, p. 16). 6. Der schlummernde Endymion im Museo Capitolino, gefunden auf dem Aventin (Schreiber, Taf. XIII). 7. Die drei Reliefs im Palazzo Colonna mit dem Hermaphroditen, Narkissos und dem Satyr (Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. XV, XVI und XVII, Matz Duhn, 3574—3576).

[3] Vergl. Helbig, Führer II, Nr. 859, Friedrich Wolters, Nr. 1419, und Petersen, Römische Mittheilungen, Vol. VII, p. 106 f., wo die Abarbeitungen zu dem heutigen Relief genau angegeben; aber wir sind deshalb nicht gezwungen, an eine runde Statue zu denken; auch der Kopf des Endymion biegt sich fast ganz aus dem Relief heraus.

staffirten Landschaften kennen, z. B. in der mit dem Bauer, der die Kuh zu Markte treibt, in der Glyptothek,[1] der in dem Dichter und der Muse des Laterans[2] sein städtisches Gegenbild findet. Deutlich sondern sich dann freier behandelte Landschaften aus, die schon dem zweiten Jahrhunderte n. Chr. angehören mögen, wie die Einfahrt in den Hafen im Capitolinischen Museum[3] oder der Löwe, der den Stier zerfleischt,[4] und noch in der gelösten Technik vom Ende des dritten Jahrhunderts haben sich Nachklänge an diese Landschaftsreliefs erhalten. Wir konnten uns wenigstens nicht entschliessen, den Hirsch der Wiener Sammlung mit seinen gehäuften Bohrlöchern[5] früher zu setzen; er stammt aus Megara und zeugt für die spätere rückläufige Bewegung der römischen Kunst nach dem Osten zu, die wir noch weiter besprechen wollen.

Die Landschafts- und Genrebilder des augusteischen Stiles selbst zu einer chronologischen Reihe zu ordnen, möchte ich nicht versuchen. Man sieht wohl, wo der Anfang ist und wo das Ende, sonst ist seine Weise zu gleichmässig, als dass es charakteristische Merkmale der Entwicklung gäbe. Wo nicht, wie bei Statuen und Büsten, das Lebensalter des Dargestellten entscheidet oder wo nicht äusserliche chronologische Kennzeichen mitsprechen, würde es verwegen sein, innerhalb seiner Grenzen zu datiren. Es ist möglich, dass das Wiener Brunnenrelief und die Ara pacis von einem Künstler herrühren; aber ebenso gut kann hier die Werkstatttradition gewirkt haben; und die zierlichen Cabinetsstücke können eine Generation früher als das grosse Monument entstanden sein.

Alle diese Marmorarbeiten der augusteischen Kunst, Büsten und Statuen, mythologische Reliefs und historische, Landschafts- und Thierbilder, Fruchtkränze und Baumzweige, Nachbildungen alter getriebener Götterbilder und gegossener Bronzestatuen, haben das Eine gemein, dass sich ihre detaillirte Durchführung nur durch ein vorausgegangenes, mit Benützung sorgfältiger Naturstudien durchgeführtes Thonmodell erklären lässt. Schreiber hat schön ausgeführt, dass das Marmorrelief eine Reihe von technischen Eigenthümlichkeiten mit ciselirten Silberarbeiten gemein hätte;[6] nur wird man sein Urtheil so beschränken dürfen, dass es nicht die Absicht war, die Metallarbeiten der Toreuter nachzubilden, sondern dass den Künstlern, die in allen Techniken geschult waren, die feinere Empfindung für die stilistischen Bedingungen des Materiales verloren gegangen war und sie an ihren Thonmodellen die in anderen Techniken gewonnenen Erfahrungen verwertheten.[7]

Das ist zwar Alles noch hellenistische Kunst aber hellenistische Kunst in Rom, von griechischen Künstlern ausgebildet jedoch schon von den römischen Auftraggebern beeinflusst. Es ist die letzte Phase der hellenistischen Kunst, auf deren Grund sich dann die römische aufbauen kann. Es gilt auch in gleichem Sinne von der Plastik, was der umsichtigste Geschichtsschreiber der Baukunst von der römischen Architektur sagt, die Römer hätten sich der vorzüglicheren griechischen Arbeiter bedient und ihnen erlaubt, ihre Monumente nach ihrem Geschmacke zu verzieren, aber deren »allgemeine Anlage, das System ihrer Construction, den Gebrauch, die beanspruchte er, der Römer, vorzuschreiben, er allein vom Pont Euxin bis nach Britannien.«[8]

Ein Versuch, die einzelnen hervorragendsten Monumente dieses Stiles unter die Künstler zu vertheilen, die uns aus jener Zeit genannt werden, wäre nichts als Spielerei. Wichtig aber ist, dass die Nachricht über die Art, wie der gerühmteste Bildner des ersten Jahrhunderts seine Werke vor-

[1] Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. LXXX.

[2] Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. LXXXIV; ich weiss nicht, warum er in dem Dichter Philiscus sehen will.

[3] Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. LXXIX. [4] Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. LXXVIII. [5] Schreiber, Hell. Reliefb., Taf. LXVII. [6] Schreiber, Brunnenreliefs, p. 24. [7] Ebenda, p. 30. [8] Le Romain trouve chez les peuplades grecques des exécutants supérieurs; il s'en empare, il les paye, il leur permet de décorer ses monuments suivant leur goût; mais il entend que l'artiste grec ne sera qu'un ouvrier. Quant aux dispositions générales de ses monuments, au système de construction, au mode, il prétend, lui, Romain, les imposer seul, depuis le Pont-Euxin jusqu'en Bretagne. M. Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, Paris 1863, p. 73.

bereitete, genau mit dem übereinstimmt, was sich den Bildwerken selbst absehen liess. Es ergab sich uns als allgemeines Resultat, dass für alle oder doch für alle sorgfältig gearbeiteten Werke dieser Zeit, sei es für Copien von berühmten Statuen, sei es für Porträte, sei es für Reliefs, sorgfältig gearbeitete Thonmodelle hergestellt wurden, durch deren peinliche Nachbildung die wesentlichen Eigenschaften der Steinsculptur nicht zur Geltung kamen. Während diese Modelle in dieser Ausführlichkeit für die Marmorplastik befremden, sind sie für die Bronze und den ciselirten Silberguss selbstverständlich. Nun erzählt Plinius nach Varro, Pasiteles, ein Künstler, der wahrscheinlich noch 33 v. Chr. lebte,[1] »habe die Arbeit in Thon die Mutter der Caelatur, der Erz- und Marmorbildnerei genannt und, obwohl er in allen diesen Kunstzweigen ausgezeichnet gewesen, habe er nie etwas ausgeführt, ohne es vorher in Thon zu bilden«.[2] Und diese Uebung aller Zweige der bildenden Kunst — auch in Elfenbein war er thätig[3] — scheint er als Silberschmied erlernt zu haben; denn unter den Toreuten wird er von Plinius angeführt,[4] also jene Kunst war seine mütterliche, die die feinsten Thonmodelle voraussetzt. Er ciselirte einen Löwen nach der Natur und wäre dabei bald von einem Panther, der aus dem Käfig ausbrach, zerrissen worden.[5] Er theilt die Liebhaberei der römischen Kunstfreunde für ältere griechische Kunst, ja die fünf Bücher, die er über die berühmten Kunstwerke schrieb, zeigen ihn uns als einen Führer dieser Kunstfreunde. Die berühmten Statuen, die er wählte und beschrieb, nachzubilden, wird er, selbst mit Naturstudien und ihrer feinsten Verwerthung beschäftigt, seinen Schülern überlassen haben; wenigstens nennt sich ein Stephanos auf einer solchen Copie einer archaischen Jünglingsstatue als Schüler des Pasiteles. Niemand dürfte uns tadeln, wenn wir unsere Löwin in Wien und ihr Gegenstück dem Pasiteles zuschrieben. Aber da wir voraussetzen dürfen und müssen, die besten seiner Kunstgenossen in Rom haben nach denselben Principien gearbeitet, so genügt, auf sie als jene erhaltenen Werke hinzuweisen, welche uns sein Wesen am deutlichsten vor Augen bringen.

Den naheliegenden Schluss, dass die Modelle dieser Künstler ihren ausgeführten Werken gleichzuachten oder vorzuziehen seien, zogen schon ihre Lebensgenossen. Gleichzeitig mit Pasiteles arbeitete Arkesilaos und theilte mit ihm den Ruhm der sorgfältigsten Vorbereitung des Kunstwerkes. Künstler kauften seine Thonmodelle um höhere Preise als die ausgeführten Werke Anderer, ja sogar einen Gypsabguss von dem Modelle eines Kraters verkaufte er für ein Talent.[6] Er arbeitet Statuen in Marmor, wie die Venus Genetrix, aber auch wieder eine Löwin, mit der geflügelte Putti scherzen, indem sie sie zäumen, sie aus einem Horne zu trinken zwingen, ihr Socken anziehen u. dergl.[8] Auch dieser Arkesilaos scheint dem Autor der Wiener Reliefs verwandt gewesen zu sein.

Die roheren Decorationsarbeiten dieser Zeit, Marmorvasen u. dergl., die für die Ausschmückung von Gärten oder zu ähnlichen Zwecken bestimmt waren, wurden auf das sorgfältigste gesammelt und untersucht.[9] Hier liegen alle Elemente, welche feinsinnige Künstler wie die eben genannten zu einem neuen Stile zusammenarbeiteten, roh und unverbunden neben einander. Und es ist bedeutsam, dass die Landsleute, die sich damals in einer Werkstatt oder zu einer Genossenschaft in Rom zusammengefunden hatten, wo sie nach denselben Modellen arbeiteten, aus Athen waren. Es beweist, dass auch an anderen Orten wie in Alexandrien und Rom die Kunst im ersten Jahrhundert v. Chr. schwächlich geworden und sogar Athen sich mit Nachahmen und Zusammensetzen älterer Motive behelfen musste. In Rom fanden sich diese Athener gut in ihre Stellung zu dem Publicum einer Grossstadt, dessen Massenbedarf eine feinere Stilisirung nicht immer aufkommen liess. Da waren Viele, die etwas Aehnliches haben wollten wie die vornehmen Leute, das alterthümlich und zart aussah, aber ohne viele Mühe und viele Kosten. Pasiteles darf nicht

[1] Vergl. Brunn, Künstler I, 596. [2] Plinius XXXV, 156. [3] Pl. XXXVI, 39. [4] Pl. XXXIII, 156. [5] Pl. XXXVI, 40. [6] Ebenda. [7] Pl. XXXV, 155. [8] Pl. XXXVI, 41. [9] Friedrich Hauser, Die neuattischen Reliefs, Stuttgart 1889.

mit Leuten wie Salpion oder Sosibios in einen Topf geworfen werden. Diese führten nur eine unfreiwillige Parodie seiner Absichten und ihres Gelingens auf.

So schliesst sich uns eine klaffende Lücke. Wir sehen der pergamenischen Zuchtlosigkeit einen rückstauenden Philistergeist folgen und können beobachten, wie sich aus ihm gemach ein etwas trockener Naturalismus entwickelt, der theils mit neuen Gegenständen einsetzt oder doch wenigstens alles ihm Gemässe vorzüglich begünstigt. War der augusteische Stil ein hellenistischer Versuch, den Römern eine Kunst zu schaffen, so beweist die lange Dauer seiner Herrschaft, dass dieser Versuch gelang. Durch siebzig Jahre etwa hat ihn das Publicum ruhig hingenommen. Dass er die heroischen Vorwürfe ausschloss oder mindestens zurückdrängte, schien Manchem einer Abhilfe bedürftig. Copisten machten sich das leicht; sie nahmen eine alte Ephebenfigur, z. B. jene, die der Schüler des Pasiteles, Stephanos, nachgebildet hatte, verbanden sie mit der einen oder anderen archaischen Figur zu einer Gruppe und meinten, damit ein neues, ideales Kunstwerk geschaffen zu haben. Man thut aber der Schule des Pasiteles unrecht, wenn man ihr dies kindische Gemengsel zuschiebt. Diese versuchte eine ganz andere, organische Weiterbildung: Menelaos, ein Schüler des Stephanos, wollte die vornehmen Gestalten aus der Umgebung des Augustus ins Mythisch-Historische zurückschieben, er wollte mit den feinen Kunstmitteln der Ara pacis einen neuen Idealstil schaffen. Seine bekannte Gruppe ist ein geistvolles aber in der mangelhaften Ausdrucksfähigkeit der Figuren misslungenes Experiment. Der weltbewegende Genius der augusteischen Kunstperiode war kein Bildhauer sondern ein Dichter. Die Verse des Virgil sind die unübertroffene Musterleistung eines Stiles, der die griechische Ueberlieferung dem Geschmacke der lateinischen Völker zuzubereiten versuchte. Ihm ist es gelungen, die alten Mythen von wohlerzogenen Figuren der modernen Gesellschaft spielen zu lassen, welche er in freundliche Landschaften stellt und mit allerlei Thieren umgibt, die er so sorgfältig in der umgebenden Natur beobachtet hatte wie nur immer Pasiteles. Es gibt keines unter jenen Reliefs, das sich nicht am besten mit Versen Virgils beschreiben liesse, wobei aber die siegende Uebermacht des Dichters erst recht deutlich würde, den die nationale Freude an Natur- und Landleben und der angeborne hohe Sinn über die kleinliche Nachbildung jener Graeculi hoch hinausgehoben. Wird der augusteische Stil der bildenden Kunst bald überwunden, so bleibt die Poesie dieser Zeit ein Wunder und ein Vorbild für achtzehn auf sie zurückschauende Jahrhunderte.

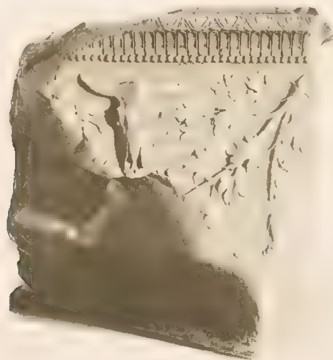


Fig. 7. Ara im Thermenmuseum zu Rom.

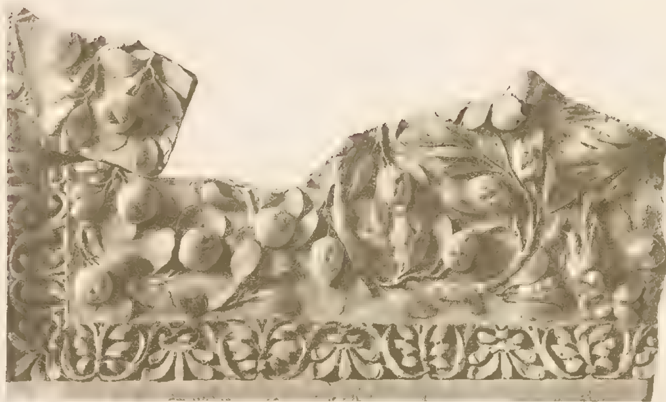


Fig. 8. Relief mit Quitten- und Citronenzweigen im Lateran.

III.

Den Griechen in Rom war ein Herauskommen aus dem imitativen Naturalismus nicht mehr möglich. Eine Umbildung konnte nur stattfinden, wenn die von den römischen Auftraggebern gestellten Probleme nicht mehr von griechischen Künstlern allein gelöst wurden sondern auch von solchen, die mit jenen Auftraggebern verwandten Blutes waren. Für die nachaugusteische Zeit galt der Gegensatz von hellenischer und etruskischer Kunst, der für ältere Perioden der Geschichte bezeichnend war, lange nicht mehr in seiner alten Beschränkung. Der gräcisirenden Kunst in Rom stand im übrigen Italien allenthalben, die griechischen Landstriche im Süden natürlich ausgenommen, eine gemeinlateinische Kunst auf etruskischer Grundlage gegenüber. Sie mag dem neumodischen Griechenthum in Rom wohl recht provinzmässig altväterisch vorgekommen sein aber sie war altehrwürdig; denn alle sich durch die Jahrhunderte folgenden Einbrüche von hellenischen und hellenistischen Vorbildern hatten ihren Grund nicht zu erschüttern vermocht. Das ihr innewohnende Streben nach wahrwirkender Wiedergabe der Erscheinung hatte eine illusionistische Porträtkunst als Resultat gehabt und, so hausbacken diese Köpfe zuweilen sind, der abendländische Geist, der deutlich aus ihnen allen spricht, weist schon auf eine Entwicklung der römischen Kunst hin, die von der hellenistischen merklich verschieden sein musste.

Selbst dort, wo die Absicht deutlich wird, in einer italienischen Stadt ein plastisches Werk grösseren Umfanges in der Art der hellenistischen Kunst zu schaffen, macht sich in der Ausführung die Eigenthümlichkeit der heimischen Arbeiter geltend. Das beste Beispiel bietet der Giebelschmuck eines Tempels, der bei Luni gefunden wurde: er stellt den Untergang der Niobiden dar und ist zugleich das umfangreichste der uns erhaltenen Werke dieser italienischen Thonplastik.[1] Es sollte etwas geschaffen werden in dem ausgebildeten Barocco der hellenistischen Kunst, von dem uns

[1] L. A. Milani, I frontoni di un tempio tuscanico scoperto in Luni, Museo italiano di antichità classica, Vol. I, Firenze 1885, p. 89—112 e Tav. 3—7.

der Altar in Pergamon das lehrreichste Beispiel ist. Es mag immerhin eine hellenistische Composition geradezu als Vorbild gedient haben. Da wir nicht wissen, wie lange sich solche Vorbilder ferne von den grossen Städten erhalten haben, wo sie, wie wir sahen, am Beginne des ersten Jahrhunderts von einer Art schwächlichen Empirestiles verdrängt worden waren, wird eine bestimmte zeitliche Ansetzung schwierig. Manches scheint darauf zu deuten, dass wir bis gegen das Ende der republikanischen Zeit herabgehen dürfen. Legten wir nun den einen erhaltenen Kopf, es ist der des Apollo,[1] einem erfahrenen Kunstfreunde vor, der, ohne Forscher zu sein, die Museen verständig durchwandert und die Werke der alten und neuen Künstler wohl im Gedächtnisse behalten hat, so würde er zunächst an die Antike nicht erinnert werden. Diese trutzigen Augen, diese wulstigen Nasenflügel, der sinnlich aufbrechende Mund, der wellige Umriss der Wangen, der dickliche Hals mit seinen Runzeln, diese Einzelnheiten alle und die lebendig porträtartige Wirkung durch ihre Vereinigung würden unserem Kunstfreunde sogleich eine Menge ähnlicher Köpfe in die Erinnerung rufen, die ihn auf einen toscanischen Ursprung hinweisen, ihn aber über die Zeit der Entstehung eher verwirren könnten, als dass sie ihn aufklärten. Denn es sind die Köpfe auf den Zeichnungen, Tafeln und Fresken von Sandro Boticelli, Verrocchio und Filippino Lippi, an die dieser Apollo mahnt, mit denen er geschwisterlich verwechselt werden könnte. Und so sind auch die Rosse in Luni denen am Triumphe des Todes zu Pisa ähnlicher als irgendwelchen griechischen. Mag die Composition immerhin entlehnt sein, der an der etruskischen Porträtplastik erzogene Thonbildner hat die Einzelnfiguren nach seinem heimischen Ideale umgewandelt. Wir haben in diesen Figuren belehrende Zeugen für den Grad von Geschicklichkeit und Leistungsfähigkeit, die jenen Arbeitern in den kleinen Städten Italiens eigen war, welche in der Zeit nach Augustus bei der stetig sich vergrössernden Hauptstadt in ihrem zunehmenden Luxus dorthin gezogen wurden zur nothwendigen Ergänzung der Griechen, welche der Fülle der Aufträge nicht mehr genügen konnten. Waren solche italienische Plastiker erst zahlreich in Rom, so musste bald ihre uralte Kunstübung, die dem römischen Wesen so genau entsprach, den aufgedrungenen hellenistischen Stil der augusteischen Zeit erdrücken.

Dennoch war das schnelle Emporwachsen des illusionistischen Stiles nur durch die Vorarbeit, die der imitativ-naturalistische Stil geleistet hatte, möglich geworden. Ohne jenen augusteischen Zwischenstil wäre es nicht gelungen, die Kunst aus dem Griechischen ins Lateinische zu verwandeln. Er bildete die Brücke, über welche die schwere Bürde von Kunsterfahrung, die der Hellenismus aufgehäuft, in das Abendland getragen wurde, das nun mit der reichen Erbschaft nach seinem Willen schalten und walten konnte. Aus Eigenem wäre wohl diese lateinische Kunst nie dazu gelangt, die Menge von Naturformen zu bewältigen, deren emsiges Studium erst das historische Relief, die Fülle der Porträtstatuen, die Neugestaltung des Ornamentes möglich machte. Wo nun aber der trockene Naturalismus mit seiner ausgebildeten Technik vorlag, konnten ganz allmälig die genau beobachteten Naturformen nach den Forderungen des illusionistischen Eindruckes umgestaltet werden. Wie die erhaltenen Werke zeigen, war diese Umbildung zur Zeit der Flavier schon vollendet.

Wir dürfen das früheste Auftreten dieses Stiles nicht in den vornehmen Kreisen suchen. Nicht die Büsten der Kaiser und der Prinzessinnen sind die ersten Zeugnisse für sein Uebertreten von dem Thone zum Marmor sondern jene einfachen Gedenksteine, auf denen ein Ehepaar oder Kinder oder Handwerksgenossen im Hochrelief ausgehauen sind. Erst wenn man diese Classe von Denkmälern einmal gesammelt haben wird, wird man die Ausbildung und Ausbreitung des illusionistischen Stiles genau verfolgen können, da es leicht sein wird, sie chronologisch anzuordnen, weil sie zumeist mit Inschriften versehen sind. So wird auch die Umbildung des Ornamentes, wodurch

[1] a. a. O. Tav. 4.

diese Periode der römischen Kunst so wichtig für alle folgenden Jahrhunderte wurde, nicht zuerst an den öffentlichen Gebäuden geschehen sein, kaum auch an den Palästen und Villen der führenden Cavaliere und Modedamen sondern an Bauten, die für Menschen einfacher Gewohnheiten ausgeführt wurden, wenn sie ihr anwachsender Reichthum und die nicht abzuweisenden Forderungen ihrer socialen Stellung zwangen, von der altheimischen Thon- und Wachsplastik abzulassen und die Gedächtnissstätten der Familie mit Marmorarbeiten zu verzieren. Das wichtigste uns erhaltene Werk dieser Art, das in Allem echt römisch ist und nichts mehr von hellenistischer Kunstgewohnheit zeigt, rührt freilich erst vom Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. her; es kann nicht älter sein, weil auf ihm schon das Coliseum und der Titusbogen abgebildet sind; es wird aber nicht das erste dieser Gattung gewesen sein. Ich meine das Grabmal der Haterier, dessen Ueberreste im Jahre 1848 an der Via Labicana in der Nähe von Centocelle gefunden wurden. Leider sind es nur vereinzelte Stücke, die in das lateranensische Museum kamen, sodass eine Wiederherstellung des ganzen Aufbaues unmöglich ist; doch genügt, was uns verblieb, um den volksthümlichen Charakter des Monumentes zu veranschaulichen.[1] Es sind drei Tafeln da, mit der Abbildung einer Strasse, mit einer Leichenausstellung und mit einer Hebemaschine und einem Grabmale, das so überreich an allen Seiten verziert ist, wie es mit den strengen Gesetzen der griechischen Architektur niemals wäre vereinbar gewesen. Dabei ist der Inhalt der Cella, um ihn auch noch sichtbar zu machen, theils vor die Front, theils über den First gestellt, sodass wir bei all' der Fülle nicht an Reliefkunst irgend welcher Art, sei es die griechische oder die römische, erinnert werden sondern an die buntbemalten Tafeln, aufgestellt vor den Jahrmarktsbuden, um die Neugierigen durch Darstellung des mannigfachen Inhaltes hineinzulocken. Es ist nur der Dauerhaftigkeit wegen, dass diese Dinge hier in seichtem Relief ausgeführt sind. Bestimmte Forderungen erzeugen von selbst immer wieder bestimmte Mittel zu ihrer Befriedigung. Wo kindliche Schaulust möglichst viel und genau von einer Tafel herablesen will, wird sich immer wieder eine solche Darstellungsart ausbilden, die ohne ein Kümmern um natürliche, stilistische oder symmetrische Anordnung möglichst viel der Gegenstände zu häufen sucht. Wie diese Tafeln, die uns die Ausstellung der Leiche, die Klageweiber, die Flötenbläser, die trauernden Verwandten sowie die Lampen und Leuchter, die Strasse, durch die sich der Leichenzug bewegte, die Götter, an deren Tempeln er vorüberzog, das Grabmal, bei dem er anlangte, die Verstorbenen, die dort schon beigesetzt waren, den Altar, auf dem man dort opferte, und die Maschine mit den Arbeitern zeigen, durch deren Aufbau sich vielleicht ein Mitglied der Familie ausgezeichnet, so naiv und eindringlich mögen die Gemälde erzählt haben, die bei den Triumphen aufgeführt wurden, mit Darstellungen der eroberten Städte, ihrer hervorragenden Gebäude, deren merkwürdigen Inhalt, der besonderen Ereignisse des Krieges etc.; ja ich glaube, diese Reliefs von dem Grabe der Haterier sind das nächste monumentale Zeugniss für die vergängliche Gattung der Triumphalbilder, von denen sie die volksthümliche Darstellungsart übernommen haben. Jedenfalls lagen sie weit ab von jeder Art stilistischer, hellenisirter Kunst und sind ganz aus dem Wesen und dem Bedürfnisse des römischen Volkes herausgewachsen. Echt römisch ist auch die Aufstellung der Büsten von Mann und Frau, die sich in Nachbildungen jener hölzernen Gehäuse befinden, in denen man in den römischen Familien die Wachsbüsten der Ahnen aufbewahrt hatte.

Unter solchen Umständen dürfen wir auch an den eigentlichen Ziergliedern nationale Kunst erwarten. Wir können sie nicht alle gesondert beschreiben sondern beschränken uns auf die Unter-

[1] Abbildungen des Figürlichen Mon. V, tav. VI VIII; vergl. H. Brunn, I monumenti degli Aterii, Ann. 1849, p. 363 ff.; Benndorf-Schöne, Lateran, p. 204 ff.; Helbig, Führer I, p. 115 ff. Brunn setzte das Grabmal irrthümlich in das dritte Jahrhundert; die Behandlung der Büsten und der Pflanzenformen weist auf das erste Jahrhundert. Christian Hülsen, den ich um eine nochmalige Ueberprüfung bat, sagt: »Dass die Reliefs dem Ende des ersten Jahrhunderts angehören, halte ich für unzweifelhaft; denn weiter herunter zu gehen erlaubt der Schriftcharakter der Inschriften nicht.«

suchung eines dreieckigen Pfeilers, der auf zwei Seiten Reliefschmuck trägt,[1] weil er geradezu als ein typisches Beispiel des illusionistischen Stiles gelten kann (Fig. 9 und Fig. 10). Der Eindruck sollte gegeben werden, den ein Rosenstrauch voll Knospen mit Blüthen und in der Luft zitternden Blättchen macht, der um eine Vase emporgewachsen, und weil es auf den Eindruck dieses leichten Aufrankens, dieser Bewegung im Winde, dieses Aufbrechens der Knospen und dieser duftenden Blüthenfülle ankam, wurde nicht wie an der Platanenara des Thermenmuseums (Fig. 7) jeder Zweig und jedes Blatt der natürlichen Vorlage genau nachgebildet sondern hervorgehoben oder unterdrückt, was den Eindruck der Bewegung und des Blühens heben oder was ihn stören könnte. Der Bildhauer, der ihn ausführte, hatte nicht einmal aufgeblühte Rosen vor sich, sonst würde er sie gewiss fünfblätterig gemacht haben, sondern er gibt nur das Erinnerungsbild einer völlig aufgeblühten Blume, die er nach alter Gewohnheit von ihrer architektonischen Verwendung als Rosette her vierblätterig machte. Während er in dieser Weise für die aufgeblühte Blume ein lange vorräthiges Erinnerungsbild, und zwar ein falsches benützte, hatte er sich die Knospen eines gefüllten Rosenstockes genau angesehen und sich gemerkt, wie sie in verschiedenen Zuständen ihres Wachsthums bis zum vollständigen Aufbrechen aussehen. Ja sogar bei dem Profilbild der aufgeblühten Rose wusste er die neuen Studien richtig zu verwenden. Er hatte nicht daran gedacht, Stück für Stück der Details eines vorliegenden Strauches nachzubilden, sondern in seiner Einfalt, wo er schon künstlerisch Durchgebildetes zu besitzen glaubte, wie die aufgeblühte Rose, nicht weiter sich bemüht, dort aber wo überkommene Erinnerungsbilder fehlten, sich solche durch genaue Beobachtung der Natur neu geschaffen, so dass er nach Erwerbung aller Formen die Zweige frei um die schlanke Vase zu ordnen und uns durch die feinsten Kunstmittel den Eindruck eines blühenden Rosenstrauches vorzugaukeln wusste. Indem er Blumen, Knospen und Blätter in verschieden hohem Relief gibt und in verschiedenem Verhältnisse zum Grunde, bringt er den Eindruck bewegten Lebens hervor, den freilich eine Abbildung nicht völlig wiedergeben kann, weil er zum Theile auf den mannigfachen Verschiebungen und Ueberschneidungen beruht, in der sich dem wandelnden Beschauer die verschiedenen Theile des Reliefs darstellen. Dabei ist keineswegs plumpe Täuschung beabsichtigt. Die Vasen stehen nicht auf dem Grunde auf sondern schweben frei und unter ihre Füsse legen sich Kirschzweige mit reifen Früchten. An ihren Hälsen sind symmetrisch Vögelchen angeordnet, die an den Blättern des Strauches picken, und oben endlich, an der Mündung jeder Vase, sitzen zwei Papageien, die mit einander sprechen. Die eine Vase ist mit Früchten gefüllt, die gehäuft über ihren Rand hervorragen, die andere mit einer Flüssigkeit. Grosse Hummeln sind gekommen und haben sich auf den Teller niedergelassen, um von dem süssen Safte zu saugen. Da hat einer der Papageien im Eifer des Gespräches eine Hummel gefasst und dreht sie unsanft um; so wird zum Schlusse noch ein leicht humoristischer Zug hineingebracht. Nirgends platte Nachahmung der Wirklichkeit sondern ein freies Spiel der Symmetrie, ein gefälliges Ornament, nicht aus stilisirten sondern aus illusionistisch wirkenden Motiven zusammengesetzt, die in künstlerischer Absicht gewählt und geordnet sind.

Wir wurden neuerlich belehrt, wie von den alten Aegyptern bis in die hellenistische Zeit das vegetabilische Ornament auf Grundlage weniger allereinfachster Pflanzenformen gebildet wurde, die am Anfange der Entwicklung der Natur entnommen und bis zu ihrem Schlusse beibehalten wurden, und wie die ganze Geschichte dieses Ornamentes nur von der stilistischen Umformung und Durchbildung jener primitiven Urformen zu erzählen weiss.[2] Wir sahen, wie, auf vereinzelten

[1] Benndorf und Schöne stellen die Zugehörigkeit dieses Pfeilers zu dem Hateriergrabe in Frage (p. 220, Nr. 346), indem sie sich auf Brunn, p. 409, berufen; sie übersehen, dass Brunn auf der vorangehenden Seite die Zugehörigkeit ausdrücklich bestätigt: poi un altro pezzo triangolare con ornamento di fiori e fusti di Candelabro, p. 408.

[2] Alois Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1890, passim. Nirgends ist das Typische in den Erzeugnissen der griechischen Kunst so klar dargelegt als in diesen Untersuchungen über die Entstehung und Entwicklung der griechischen Ranken und Palmetten.

hellenistischen Versuchen weiter bauend, die augusteische Periode durch peinliche Nachbildung von Früchten und Zweigen bestrebt war, den bisher enge umschriebenen Kreis der vegetabilischen Zierformen zu durchbrechen; an dem Grabmale der Haterier ist das Problem gelöst, wie die ganze breite Mannigfaltigkeit der Natur, nachdem sie durch Jahrtausende dem Auge des nachbildenden Künstler verhüllt gewesen war, für die Kunst gewonnen werden konnte; das ist wahrhaftig eine Eroberung der Römer und nicht ihre kleinste. Hier ist ein so gewaltiger Fortschritt der alten orientalisch-griechischen Ornamentik gegenüber, wie es nur immer die römische Kuppel der Balkendecke gegenüber ist.

Es sollen frühere Generationen nicht getadelt werden, wenn sie unter der allgemein herrschenden Vorstellung von einem Verfalle der Kunst in der römischen Kaiserzeit achtlos an Werken dieser Art vorübergingen; wir wollen uns vielmehr der einzelnen Einsichtigen erfreuen, die trotz jenes lastenden Vorurtheiles die Schönheit dieser Gebilde empfanden.[2] Nun seit ihrer Aufdeckung bald ein halbes Jahrhundert vergangen ist, in dem Kunst und Kunstbetrachtung neue Wege gegangen, stehen wir jenen Werken weniger befangen gegenüber. In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts begann wie ein Rückschlag gegen die zierlich wählerische Sparsamkeit des Empirestiles ein schwulstiges Ueberquellen von derb realistisch gebildeten Blumen und Blättern, die sich über Zierformen und Hausrath, meist grell gefärbt und mit geringem Geschmacke vertheilt, wälzten und häuften. Dagegen erhob sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine Reaction: geistreiche Männer vertraten die Behauptung, die Pflanze dürfe in der verzierenden Kunst niemals, so wie sie wäre, wiedergegeben werden und gar ihre illusionistische Nachbildung zu solchen Zwecken wäre ein Greuel sondern alles Vegetabilische müsste fein säuberlich stilisirt und in ein Flachornament ohne plastische Wirkung verwandelt werden. Man griff auf Vorbilder aus allen Zeiten zurück, wo es der Kunst noch nicht oder nicht mehr gelungen war, die Pflanze naturgetreu darzustellen. Man errichtete allenthalben Lehranstalten, um diese Theorien zu verbreiten, und während man in den Kunstakademien die Maler unterwies, den Schein einer täuschenden Wirklichkeit zu erreichen, wies man die Kunsthandwerker an, auf jene Mittel der Darstellung zu verzichten, deren Gewinnung das Ziel und Streben aller Kunst gewesen war, oder sie zu vergessen. Man warnte sie vor allen Perioden der europäischen Kunst, in denen die illusionistische Behandlung geblüht hatte, und stellte jene als Muster auf, wo die Kunst dem lieblichen Kindergestammel des Stilisirens noch nicht entwachsen war. Eine künstliche Mauer wurde zwischen der modernen Malerei und ihrer Verwendung im Kunsthandwerke aufgebaut. Es war vorauszusehen, dass diese Reaction, die einen unnatürlichen Einschnitt in der Entwicklung der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts versucht hatte, wieder durch die Weiterbildung der modernen Malerei selbst überwunden werden musste, wenn auch jenes Archaisiren manche Vortheile gebracht hatte und durch die Beachtung, die deshalb den Erzeugnissen des Kunsthandwerkes früher Zeiten geschenkt wurde, immer noch bringt.

Nun vollzog sich in den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts ein Ereigniss, das in der Geschichte der Kunst ohne Gleichen ist. So weit wir sehen, hatte sich die Kunst, bei den Egyptern beginnend, nach Asien verpflanzt, von den Griechen herangezogen, in das Abendland eingeführt, auf den Norden übertragen, regelmässig entwickelt, indem sie durch die neuen Bedingungen der Rassen und des Klimas, worein sie sich finden musste, verändert und weitergebracht worden war.

[1] Alois Riegl, a. a. O., der wie p. 322, Anm. 72 beweist, das Wesentliche der augusteischen Kunst vollkommen richtig erfasst hatte, hat sich durch eine schlechte Abbildung bei Niccolini, die er Fig. 177 wiederholt, täuschen lassen, und für rein ornamentales Blattwerk gehalten, was vielmehr sich eben beblatternde Platanenzweige von überraschendem Naturalismus sind. Die Weinranken, Fig. 178, stehen unserem illusionistischen Rosenpfeiler näher; nur sind sie ein schlechtes, misslungenes Werk des illusionistischen Stiles.

[2] Brunn, Ann. 1849, p. 409: Ommetto qui la particolare menzione di molti pezzi architettonici, cornicioni, lastre con folgiami e fiori in parte esequiti con una diligenza ed uno studio di natura che, nonostante la decadenza dell' arte, quando furono fatti, meritano di esser studiati anch' oggi dagli artisti.

Bei allen Reactionen, die stattgefunden hatten, waren immer genug Nachwirkungen älterer Entwicklungsstufen vorhanden gewesen, die die künstlich heraufgeholten älteren Formen mit üblichen verbunden hatten, sodass die Entwicklung wohl manchmal hatte einen Kreislauf machen, über ein gegebenes Feld aber nicht hinausirren können. Eine andere Kunstweise hatte sich bei den ostasiatischen Völkern unabhängig von der antiken entwickelt und, wenn sie vielleicht ursprünglich eine Anregung über Indien empfangen hatte, so war sie später so vollständig abgetrennt, dass sie selbstständig ihre Wege gehen konnte. Die höchste Ausbildung dieser ostasiatischen Kunst in der japanischen Malerei fing in unseren Tagen auf die europäische zu wirken an und es verbanden sich zwei grosse Kunstströme, der europäische und der ostasiatische, die durch eine Differenzirung von zwei Jahrtausenden von einander getrennt waren. Die Entwicklung der modernen Malerei in den letzten dreissig Jahren ist nicht zu verstehen ohne die Beachtung des japanischen Einflusses und im sogenannten Plein-air und dem Impressionismus liegt fast ebensoviel ostasiatisches Erbgut als neu Erworbenes. Bald entdeckten auch feinsinnige Künstler und Kunstfreunde, voran die Engländer, dass diese Japaner ein System der Ornamentik erfunden hatten, ein rein illusionistisches, indem sie mit Nachbildung natürlicher Dinge verzieren, die sie mit raffinirtem Geschmacke zu vertheilen wissen, und dabei auf eine Vereinfachung der Darstellungsmittel verfallen waren, die sie die vegetabilischen Formen so frei, geistreich und empfindungsvoll verwenden lassen wie selten ein stilisirtes Ornament. Der überlegene Geschmack der Japaner verschaffte ihren Kunsterzeugnissen, nachdem sie früher nur als Curiositäten gesucht waren, in unseren Tagen überall Eingang. Sie wiesen auf eine andere Art in der Betrachtung und künstlerischen Verwendung der Natur, welche die Errungenschaften der Malerei auch im Zierwerk auszunützen nicht verschmäht, sodass heute schon der reactionäre, in wortreichen Büchern für das Ornament verkündete Naturbann wieder aufgehoben ist und Kunst und Kunstgewerbe nicht mehr seltsam getrennt sind, wenigstens in England nicht mehr, das hier vorbildend wirkt, wenn auf dem Continente auch noch hier und dort ein aussichtsloser Widerstand geleistet wird.

In der Schule der Japaner lernen wir jetzt manche ältere Perioden der europäischen Kunst besser verstehen als bisher. So nehmen wir mit Erstaunen wahr, dass schon im zweiten Jahrhundert nach Christo ihr Stilprincip, mit illusionistisch wirkenden Pflanzen- und Blumennachbildungen in freier Anordnung zu schmücken, von den Römern entdeckt und zu einer monumentalen Kunst ausgebildet worden war, nur darin verschieden, dass der Japaner die asymmetrische Anordnung bevorzugt, während bei dem Römer die langjährige Gewöhnung an Symmetrie, aus der abgelaufenen Kunstperiode übernommen, anhielt und die einzelnen Motive noch zu einer grossen Gesammtwirkung aneinanderordnete. Dabei ist die Durchführung des Reliefs z. B. an unserem Rosenpfeiler so voll technischen Witzes und überlegenen Könnens, wie wir es kaum anderswo als im Kleinen und Zierlichen bei den zarten Elfenbein- oder Lackarbeiten der Japaner wiederfinden. Blicken wir erst auf unsere Platanenara augusteischer Zeit (Fig. 7) zurück mit ihren sorgfältig durchgebildeten Zweigen, die der Fläche wie angeklebt aufliegen, weil sie mit dem Steinstil eben ganz und gar nichts zu thun haben sondern in Thon auf eine Fläche aufmodellirt und dann in dem Stein nachgebildet wurden, als käme es bei einem Relief ganz und gar nicht auf die Beschaffenheit des Materiales an. Der Meister des Rosenpfeilers lieferte echte Steinarbeit. Auf beiden Seiten bildet die Oberfläche des Pfeilers einen Rahmen, innerhalb dessen der Grund sich muldenartig vertieft, so dass sich mitten die Vase wieder erheben kann, ohne ganz zur Höhe des Rahmens zu gelangen, den nur die Knospen und Blüthen erreichen, die mit Geschick so geordnet sind, dass dort, wo neben dem Profil der Vase der Grund am tiefsten ist, volle, aufbrechende Rosen liegen, die seichter gebildet sind, wo sie vor der Vase zu schweben scheinen oder wo sie, mit geschlossenen Knospen vereint, sich dem aufstrebenden Rande zubiegen. Alle diese erhabenen schimmernden Punkte sind mit versteckter Symmetrie vertheilt, um einen angenehmen Wechsel von Schatten und Licht zu ergeben, das, gedämpft oder zuweilen von geschickt gestellten Kanten zurückblitzend, sich über die Zweige

und Blätter verbreitet, die dem verschieden bewegten Grunde bald im seichtesten Relief aufliegen, bald durch sanfte Erhebung oder scharfes Unterschnittensein ein abwechselndes Lichterspiel begünstigen. Das erreichte Resultat: springendes Leben, nicht mehr gebändigt wie früher durch eine zum Gesetz gewordene traditionelle Kunstübung sondern allein durch einen souveränen Geschmack, gibt Zeugniss von einer völligen Umgestaltung der alten Kunst oder vielmehr von dem Heraufsteigen einer neuen, die von der griechischen weiter entfernt ist als etwa die holländische des siebzehnten Jahrhunderts von der italienischen des Quattrocento.

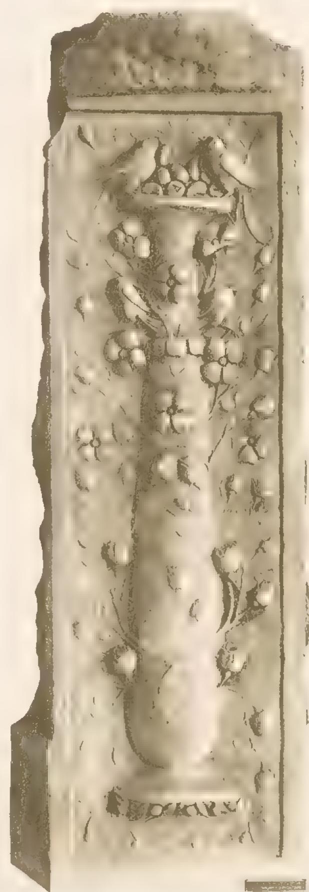


Fig. 9. Pfeiler mit Rosen vom Grabmale der Haterier im Lateran

Der Wechsel der Kunstprincipien ist nur deshalb nicht so überall einleuchtend, weil er, um bemerkt und in seinen höchsten Leistungen gewürdigt zu werden, eines Kunstverständnisses des Beschauers bedarf, das Hingebung oder wenigstens lange Uebung voraussetzt, während die Resultate der Typenkunst auch dem Neulinge mitgetheilt werden können, weil sie sich in Regeln fassen lassen. Wer zum ersten Male auf Polyklet oder Praxiteles hingewiesen wurde, kann deren Typenschemata sogar sogleich so weit erlernen, dass er sie im gegebenen Falle wieder zu erkennen im Stande ist, während bei der illusionistischen Richtung, wo jedes Kunstwerk ein Individuum ist, Erkennungszeichen für die Erzeugnisse eines Meisters, so z. B. Velasquez, mit Bestimmtheit gar nicht aufzustellen sind. Illusionistische Kunstwerke ersten Ranges können sich nur einem beschränkten Kreise eröffnen, weil sie nur im Originale genossen werden können, die Nachbildungen ohne Interesse sind, da ja nicht die Composition oder wenigstens nicht vorzüglich in ihnen wirkt sondern das Ringen ihrer Autoren mit den Werthen der Farben und mit Schatten und Licht eben das unbeschreiblich eigenartige Schauspiel bietet, das nicht nachgeahmt werden kann. Denn der Copist kann nicht in den Körper und die Seele des Künstlers dringen, um die blitzartig sich folgenden Fechterstücke, mit der er die Natur bezwungen, mit der gleichen Lebhaftigkeit zu wiederholen.

Dann zieht sich die grosse Menge des Publicums, auch des gelehrten Publicums, vielleicht gerade dieses, von Werken zurück, deren Gegenstände keine Gegenstände des Gespräches bilden oder mit Worten doch nur ganz ungenügend bezeichnet werden können, während es Zeiten und Kunstwerke natürlich begünstigt, wo Poesie und Kunst ergänzend für einander eintreten und das Interesse auch dafür erregen, wie sie mit verschiedenen Mitteln der Darstellungen dieselben Stoffe behandeln, sodass die geistreiche und gelehrte Erklärung die Lücken in der Reihe der erhaltenen Gedichte mit Bildwerken, die Lücken in dem erhaltenen Kunst vorrathe durch die Betrachtung des poetischen Inhaltes der verlorenen Kunstwerke ausfüllen kann.

Das fällt dort weg, wo die Kunst, sei es Plastik oder Malerei, in ihrer höchsten Ausbildung an Allem, was ihr fremdes Interesse zuführen könnte, zumal an den religiösen und poetischen Stoffen, stolz vorübergeht, in sich selbst beschlossen ist und auf ihrer letzten Stufe eine Kunst für Künstler wird, die kaum noch auf den Beifall der Menge achtet sondern wie Dante's Rachel den ganzen Tag vor dem Spiegel sitzt: »de' suoi begli occhi veder vaga«.



Fig. 10. Pfeiler mit Rosen vom Grabmale der Haterier im Lateran.

Wer es nicht versteht, der Kunst ins Auge zu sehen, wird in solchen Perioden verfeinerter Kunstfreude, wie es die römische Kaiserzeit ist, immer nur einen Unrath ewiger Wiederholungen erblicken, da auf seine gewohnte Frage nach dem Was, hier nach Mythus und Poesie, abgebrauchte Compositionen antworten, denen er höchstens wegen der in ihnen aufbewahrten griechischen Erfindungen Beachtung schenkt, während ihm das eigentliche Künstlerische, das in dem Wie liegt, meistens entgeht. Die Reception des Hellenismus in Rom erinnert vielfach an die unter ähnlichen Verhältnissen erfolgte Reception der italienischen Kunst in Mitteleuropa und Spanien. Die Motive der religiösen und der Repräsentationsmalerei waren in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts schon alle gefunden und die Maler, die in den folgenden Jahrhunderten von der Kirche und den Höfen Aufträge für ihre grossen Leinwanden und Fresken erhielten, konnten nichts Anderes thun, als, mit einem Auge nach Michelangelo und Raffael, nach Corregio und Parmegianino, nach Tizian und Veronese hinspähend, deren Motive in unendlichen Variationen zu wiederholen. Wer in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts über die Compositionen in Kirchen und Palästen nach der Neuheit ihrer Motive aburtheilte, käme über diese Periode der Malerei, in der die grössten malerischen Ingenien gelebt haben, zu einem ähnlichen Fehlschlusse, wie es die landläufige Meinung über die römische Kunst ist. Höchstens bei den Vlamen, die mit kühnem Griffe an Stelle der verblassten Idealschönheiten ihre derbknochigen Bursche und fleischigen Weiber setzten, würde ihm die Historienmalerei neu erscheinen, weil das neue Leben, das ihnen die nationale Behandlung gibt, einen erfrischenden Eindruck hervorbringt. Es ist eben die Behandlung, die in solchen fortgeschrittenen Zeiten der Kunst der Gegenstand des echten Interesses bei dem Schöpfer der Kunstwerke und ihrem Geniesser wird. Nicht die italienischen Maschinisten sondern die gewaltigen Neuschöpfer des illusionistischen Stiles, Velasquez, Rembrandt, Hals und was mit ihnen wetteiferte, haben die moderne Kunst auf ihren Gipfel gebracht. Ihre einfachen Vorwürfe waren das Porträt und die Landschaft. Sowie die Altarbilder des siebzehnten Jahrhunderts zu den Italienern verhalten sich die Umbildungen griechischer Bildwerke durch die Römer, nachdem die löblich-peinliche Copistengenauigkeit der augusteischen Zeit

vorbei war, zu ihren griechischen Vorbildern. Dass unter diesen Umbildungen auch Werke sind, welche den Bildern Murillo's oder van Dyk's entsprechen, auf denen die alten Motive durch die moderne Behandlung eigenthümlichen Reiz erhalten, dafür genügt ein Blick auf das nackte Mädchen vom Esquilin. Aber auch ebenso wie sich die niederländischen und spanischen Porträte zu den italienischen verhalten, verhalten sich die römischen Büsten zu den griechischen Hermen, mit der Einschränkung, dass der Unterschied zwischen Spaniern und Niederländern einerseits und den alten Italienern andererseits die von Ersteren völlig erreichte Illusion ist, jedoch die individuelle Durchführung beiden Gruppen gemein ist, während das römische Porträt sich von dem griechischen, das sich zu allen Zeiten auf einem Typus aufbaut, durch den Individualismus und die erreichte Illusion unterscheidet.

Man ginge fehl, wenn man die römische Porträtkunst an den Kaiserbüsten studiren wollte, die mit geringen Ausnahmen Dutzendarbeiten von Copisten sind, wobei gerade aller Witz der beabsichtigten Illusion verloren ging. Aber jene Hunderte, ja Tausende von Büsten unbekannter Männer und Frauen aus drei Jahrhunderten, die in den Sammlungen von ganz Europa zerstreut sind, bergen unter sich so viele Meisterwerke, dass diese römische Porträtkunst auch an Fülle und, wofür die Verschiedenheit der Behandlung zeugt, auch an der Anzahl hervorragender Künstler hinter keiner anderen Periode blühenden Kunstschaffens zurücksteht; nur dass die Meisterwerke nicht gesammelt sind, ihre Urheber ohne Namen bleiben müssen. Ja, da man bei der Aufstellung in den Museen wegen des Interesses an den dargestellten Personen meist die Copien nach den Büsten der Kaiser und Kaiserinnen, Prinzen und Prinzessinnen bevorzugte, kamen die vorzüglichsten Stücke nicht selten in dunkle Winkel oder auf Treppen, und Porträte, die sich an Kühnheit der Technik den ersten Niederländern und Spaniern an die Seite setzen lassen, werden in den Katalogen flüchtige Arbeit gescholten, weil man die erfahrene Meisterhand verkennt, die, von aufgehäufter Kunsterfahrung Zeugniss gebend, mit breiten Flächen und einzelnen Meisselhieben lebendige Bilder schuf, in denen sich der Genius ohne Schwere eröffnet, als ob er spielen wollte.

Die Originalität solcher Büsten erschwert ihre Verbreitung. Ein Gypsabguss kann davon so wenig einen Begriff geben wie ein Farbendruck von einem Bilde Rembrandt's. Sie sind so individuell geschaffen, — natürlich nur die vorzüglichen, denn Pedanten- und Schleuderarbeit blieb auch dieser Kunstperiode nicht erspart wie keiner anderen — dass die Härte oder Weichheit, das feine Gefüge des Marmors oder seine krystallinische Durchsichtigkeit in jedem einzelnen Falle die Gestaltung und Durchbildung der Arbeit bestimmte, sodass der Abguss in anderem Materiale oft kaum mehr verständlich ist und jedenfalls alle illusionistische Wirkung verloren hat. Die Durchforschung des ganzen Besitzstandes ergäbe gewiss nicht nur verschiedene Schulen sondern ermöglichte es vielleicht auch, einzelne Meister auszusondern, die man etwa wie die anonymen deutschen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts nach ihren Hauptwerken benennen müsste. Im siebzehnten Jahrhunderte, als die moderne Bildnissmalerei ihre Vollendung fand, war den feinsinnigen Sammlern der volle Reiz der römischen Büsten aufgegangen und ein Liebhaber der Porträte wie der Cardinal Leopold de' Medici, derselbe, der die Sammlung der Künstlerporträte anlegte, stellte bei der vollen Auswahl aus dem römischen Materiale, die ihm seine Stellung ermöglichte, eine Sammlung von römischen Büsten zusammen, von denen fast jede in ihrer Art ein Musterstück ist. Freilich sind sie jetzt in den Ufficien allenthalben zerstreut, mit minderer Arbeit vermischt und mit den Namen grosser Männer versehen; dennoch ist auch heute eine solche Sammlung, die im siebzehnten Jahrhunderte mit kunstverständiger Auswahl gemacht wurde, immer noch der Ort, wo sich das Wesen dieser Kunstwerke am leichtesten erfassen lässt. An der Wende vom ersten zum zweiten Jahrhunderte hatte dieser Porträtstil seine Meisterleistungen geschaffen und ich wüsste wenige Porträte aller Zeiten, die sich an Wahrheit und Grösse mit dem Nerva der Rotunde des Vaticans vergleichen liessen, einer Kaiserstatue, die Original ist und wohl von dem ersten Künstler seiner Zeit geschaffen

wurde. Wenn auch im zweiten Jahrhunderte die Büsten zuweilen so sehr nach Eleganz streben, so hat die künstlerische Behandlung keine Rückschritte gemacht und noch im dritten Jahrhunderte wurde meisterhaft porträtirt. Auch der flüchtige Beschauer kann die Originale leicht herausfinden, wenn er die Bildung der Augen beachtet: nur bei Copien ist der Augenstern schematisch behandelt; sonst wird er einer Reihe verschiedenartiger Versuche begegnen, den Blick lebendig zu gestalten,[1] oder er wird eine sorgfältige Zubereitung des Augapfels für Malerei beobachten, die überall ergänzend eintrat und endlich sogar durch die Ausführung der verschiedenen Theile, wie Haare, Gesicht, Gewand, in verschiedenfarbigem Marmor ersetzt wurde. Wenn das auch nur eine kostbare Spielerei ist, diese zusammengesetzten Marmorbüsten sind für uns das wichtigste Zeugniss für die beabsichtigte Wirkung jener, die farblos auf uns gekommen sind. Eine bunte Büste in einer Sammlung, wie z. B. die sogenannte Lucilla (Nr. 43) im Kaiserzimmer des capitolinischen Museums, erklärt auf einen Blick viele technische Besonderheiten an einer Reihe daneben aufgestellter Porträte. Wo uns heute, wie an den Haarschöpfen der flavischen Damen, weisse ungegliederte Massen entgegenstarren, von Bohrlöchern seltsam durchsiebt, dort musste, wenn zwischen den schwarz oder goldblond gefärbten Flächen mit ihren breiten erhellenden Glanzlichtern schattig die farbensammelnden Tiefpunkte lagen, die Bemalung den Schein seidenglänzenden flockigen Haares hervorrufen; war das Fleisch olivenfarben, bräunlich oder rosig getönt, waren die Lippen und Brauen entsprechend hervorgehoben, die Iris kunstvoll bemalt, so mussten diese Büsten von einer vollendeten Wahrwirkung gewesen sein und diese konnte nicht peinlich sein, weil die geistvolle Meisselführung, die nur das zur Verlebendigung Wesentliche betonte, das Werk aus dem Bezirke gemeiner Täuschung in das Reich künstlerischer Freiheit hinaufhob.

Die Polychromie war natürlich auch für die besprochene freie Pflanzenornamentik unerlässlich; wir mussten sie an der Platanenara voraussetzen und können sie an jenem Zierstück trajanischer Zeit nachweisen, das uns als das grossartigste Beispiel dieser Ornamentik erhalten ist. Es ist das der Eichenkranz in der Vorhalle von SS. Apostoli,[2] den Julius II. noch als Cardinal dort hatte aufstellen lassen und der noch heute nach allen Versuchen der Renaissance, Aehnliches zu gestalten, als unübertroffenes Muster dasteht (Fig. 1). Das Motiv des Adlers in dem Kranze, so gemein es der römischen Kunst, ist hier von einem eigenartigen Künstler völlig neu gestaltet. Während sonst der Adler in dem Kranze sitzt, ist er hier eben hineingetreten, hat die Schwingen noch ausgespannt, wie er angeflogen, und streckt den Kopf vor. Und bei aller belebten Durchbildung von Laub, Gefieder und flatternden Bändern, welche Ruhe und Geschlossenheit in dem ganzen Werke! Die Gesetze des Reliefstiles finden hier keine Anwendung mehr; denn es ist ja eigentlich eine Gruppe, die, an die Wand gelehnt, sich vor ihr frei entfaltet. Der Kranz wird oben durch ein Kleinod geschlossen, das jetzt fehlt, wo ursprünglich jedoch ein farbiger Stein oder Glasfluss eingesetzt war. Das bedingt die Polychromie der übrigen Theile und gewiss wurde die Wirkung noch erhöht, wenn etwa der stumpfgrüne Kranz mit den hellgrünen Eicheln und rosenfarbenen Bändern, die bräunlichen Adlerflügel und das weissliche Gefieder am Bauche sich von einem blauen Hintergrunde abhoben, sodass der Rahmen gleichsam ein offenes Fenster umschloss, an dem der Kranz oben befestigt und auf das der Adler durch die helle Luft zugeschwebt war.[3] Das Princip der römischen Kunst, an Stelle des Ornamentes geschmackvoll gruppirte Nachahmungen natürlicher

[1] Man vergleiche dagegen Helbig's Führer. Wenn er solcher individueller Augenbildung begegnet, die besonders in der Zeit Trajan's am mannigfaltigsten auftritt, schiebt er die Arbeit in die republikanische Zeit zurück. Die republikanischen Porträte konnten aber nur, die älteren barock-hellenistisch wie noch der Pompeius im Palazzo Spada, die jüngeren in jenem nüchternen Stile sein, den wir in seiner Weiterbildung augusteisch nannten; einen specifisch römischen Porträtstil für die Marmorbüste dieser Zeit der Republik, wie ihn Helbig annimmt, wüsste ich weder zu finden noch zu erklären.

[2] Matz-Duhn III, Nr. 3539, ergänzte einen Theil des linken Flügels.

[3] Vergleiche, was Helbig in seinem Führer, I, p. 354, ganz richtig über die Bemalung des Prachtreliefs bei Gelegenheit der Andromeda des Capitols sagt.

Gegenstände zu setzen, in einer Behandlung, die den völligen Schein ihrer Existenz an den ihnen bestimmten Plätzen erweckt, war hier bei diesen Symbolen der römischen Weltherrschaft monumental verwirklicht.

Es ist noch ein Schritt weiter in dieser Decorationskunst, wenn wir nun Nachbildungen von Pflanzen nicht mehr irgendwie symmetrisch oder architektonisch geordnet finden sondern wie in einem Relief der lateranensischen Sammlung[1] verwendet, um richtungslos ganze Flächen auszufüllen (Fig. 8). Fruchtbeladene Citronen- und Quittenzweige sind hier zu einer Art Gitterwerk frei über den Grund herausgearbeitet, der nur sichtbar wird, damit der Schatten, den Früchte und Blätter auf ihn werfen, ihr Hervortreten noch mehr begünstige. Die Bravour, mit der durch einige scharfe Meisselschläge die runzelige Oberfläche der Citronen wiedergegeben ist, liess sich zwar nicht mehr überbieten aber zahlreiche erhaltene Arbeiten wetteifern an Kühnheit der Behandlung mit dem Citronenrelief. Ich möchte nur auf grosse Architravstücke aus dem zweiten Jahrhunderte hinweisen, die ich im April 1893 im grossen Hofe des Thermenmuseums liegen sah.[2] Da sind in die Hohlkehlen des Frieses abgebrochene Baumzweige wie zufällig hineingeworfen, mit einer Berechnung für die Fernwirkung ausgeführt und doch mit einer subtilen Beobachtung aller Feinheiten der Schattenwirkung, dass ein zartes Relief der Japaner nicht mehr künstlerischen Reiz haben könnte als diese mächtigen Steinblöcke.

Am Ende des zweiten Jahrhunderts tritt in der Entwicklung ein Stillstand ein. Es ist begreiflich, dass ein solches Raffinement nicht allzulange anhalten konnte. Im dritten Jahrhunderte findet ein Rückschlag statt; es bildet sich ein Relief en creux, das mit seinen tiefen Unterarbeitungen noch kunstreich genug ist aber schon mehr zeichnerisch als plastisch wirkt. Das beste Beispiel bietet ein mit Weinranken verzierter Pilaster im Lateran (Fig. 11), wo zwischen den Zweigen (jetzt abgemeisselte) Eroten hinaufsteigen, die Trauben zu pflücken. Er erinnert die Verfasser des lateranensischen Kataloges an chinesische Specksteinarbeiten.[3] Wir bemerkten, wie das Princip der römischen Verzierungskunst im Wesentlichen mit dem der ostasiatischen übereinstimmt. Fanden wir in ihren Meisterleistungen einen zur Römergrösse erhobenen Japanismus, so stimmen die letzten Erzeugnisse dieser Kunstgattung mit der chinesischen überein, in denen der ostasiatische Stil, der in Japan heute noch in freier Entwicklung schafft, schon seit lange verknöchert ist. Man beachte etwas ganz Aehnliches wie an dem vegetabilischen Ornamente an den Büsten des dritten Jahrhunderts; die Haare sind als eine plastisch wenig unterbrochene Masse gebildet, in welche die einzelnen Büschel und Abtheilungen zeichnerisch eingeschnitten sind.

Mit Absicht wurden für die Abbildungen, die die Entwicklung einer illusionistisch wirkenden Sculptur bei den Römern aufzeigen sollten, Darstellungen vegetabilischer Gebilde gewählt, weil hier die römische Kunst ganz selbstständig auftritt und ihre Neuschöpfungen nicht zu verkennen sind; es ist nicht so einfach, die illusionistische Behandlung an den Büsten klarzulegen, weil bei einer beschränkten Anzahl von Nachbildungen der Beschauer bei geringer Vorübung an den Originalen die Besonderheiten der Behandlung leicht mit den Besonderheiten der Modelle verwechseln könnte, und weil bei der herrschenden Voreingenommenheit der römischen Kunst gegenüber bei dem historischen Relief die Verwendung von Motiven der hellenistischen Kunst, die dabei nicht selten ist, leicht die Originalität der Behandlung übersehen lassen könnte. Bei jenem römischen Pflanzenwuchs, der sich über Pfeiler, Vasen und Urnen breitet, kann von einer Nachahmung der Griechen nicht mehr die Rede sein und die Menge der noch erhaltenen guten Beispiele in allen Sammlungen erleichtert uns das Eindringen in diese Verzierungsart, deren Schöpfung eine der grössten Leistungen der römischen Kunst war. Die Beispiele, die wir hier gaben von der augusteischen Platanenara bis zum Wein-

[1] Im Saale X des lateranensischen Museums, trägt dort die Nr. 722, fehlt bei Benndorf-Schöne.
[2] Sie sollen jetzt wieder weggebracht worden sein.
[3] Benndorf Schöne, p. 199 f., Nr. 320.

pilaster finden ihr Gegenstück in der parallelen Behandlung des historischen Reliefs von der Ara pacis hinauf zur Höhe der trajanischen Denkmäler und wieder bis zur Verflachung am Bogen des Septimius Severus. Wie sich die illusionistische Kunst an diesen historischen Aufgaben entwickelte, ist für die nationale Besonderheit der römischen Plastik nicht minder bezeichnend als ihre Eroberung des Pflanzenreiches und die Durchbildung ihrer Porträte. Es wurde uns zwar gesagt, was wir als Errungenschaft der römischen Kunst betrachten, sei schon von der hellenistischen geleistet worden und wir hätten die römische Triumphalplastik »fast wie eine Rückkehr zu schlichterer Art anzusehen, nicht aber als die Anfänge einer Richtung, die vielmehr bereits vorher ihre letzten Ziele erreicht gehabt hatte«.[1] Die Stimme ist zu gewichtig, als dass es nicht Pflicht wäre, ehe wir weiterschreiten, uns mit ihrer geschichtlichen Auffassung von der Entwicklung des Reliefs auseinanderzusetzen. Das Grabmal der Julier in Saint-Remy, errichtet am Beginne der Herrschaft des Augustus, sollte den Zielpunkt der hellenistischen Entwicklung der Reliefplastik bezeichnen; in dessen Reliefs[2] sah man ein »malerisches Gestaltengewimmel, in dem die Silhouette keine Rolle mehr spielt«.[3] Es ist nun freilich nicht die Silhouette, wenn man den Terminus in seiner ursprünglichen Bedeutung anwendet, wo er den Umriss des isolirten Profilbildnisses bezeichnet, was hier den Eindruck bestimmt, wohl aber die Silhouette in weiterem Sinne, nämlich der Umriss der einzelnen Figuren, aus denen sich die Composition zusammensetzt, und zwar so entscheidend, dass daneben die plastische Erhebung der Figuren nur als eine störende Zugabe erscheint.

Die rein zeichnerische Auffassung der Figuren tritt klar bei den zurückstehenden hervor, die blos in Umrissen in den Grund eingeschnitten sind. Es haben sich aber auch die Verkürzungen, z. B. der vor- und zurückspringenden Pferde, so wie sie gegeben sind, nur in der Zeichenkunst ausbilden können. Sie haben in keiner Art von Reliefbehandlung Analogien und, wenn vermuthet wurde, die Motive würden sich bei einer Durchsicht der römischen Sarkophage näher erklären lassen,[4] so möchte man mit der Frage antworten, ob denn die römischen Sarkophage aus dem zweiten und dritten Jahrhunderte n. Chr. jene Denkmälerclasse sind, auf denen sich die Weiterbildung des griechischen Reliefs von dem pergamenischen Gigantenfries bis in das erste Jahrhundert herab verfolgen lasse. Für die Verdeutlichung der Compositionen des Reliefs am Julier-Grabmal leisten die alten Publicationen von Laborde[5] bessere Dienste als selbst Gypsabgüsse und Photographien, weil sie das Wesentliche der Compositionen in Linien geben. Man benütze die Lichtdrucke in den antiken Denkmälern, um sich eines der Reliefs oder nur eine vereinzelte Gruppe verständlicher zu machen, indem man die Umrisslinien durchpaust. Es verschwindet alsobald alles Gewimmel und an Stelle der unklaren Ueberfülle erscheint eine reiche aber deutliche, wohl abgewogene Composition, die uns sogleich nicht nur dem Genus nach sondern auch in Einzelnheiten an das Mosaik mit der Alexanderschlacht erinnert. Man vergleiche nur die Bildung der Gruppen, dann das hineinspringende Pferd auf der Eberjagd und in der Schlacht der Nordostseite mit jenem der Alexanderschlacht; ja sogar der dürre Baum mit abgehauenen Aesten, der den breiten oberen Luftraum theilt, findet sich hier wie dort und würde auf einem Relief vergeblich gesucht werden. Es ist die griechische Malerei, welche die Vorbilder lieferte. Es sind wirklich Reliefgemälde, d. h. Gemälde, die ungeschickt und mit Zerstörung der ihnen eigenthümlichen Wirkung in Reliefs übersetzt worden sind. Die Vorlagen, vielleicht nur in den beiden Kämpfen der Fusstruppen etwas modificirt, scheinen mir Compositionen aus jener Zeit der griechischen Barockmalerei zu sein, von welcher die Alexanderschlacht das einzige sonst erhaltene Beispiel ist. Die

[1] Alexander Conze, Ueber das Relief bei den Griechen, Berl. Sitzungsber. 1882, p. 572.
[2] Antike Denkmäler I, Taf. 16, 17.
[3] Alexander Conze, ebenda.
[4] Hübner, Jahrbuch des arch. Inst. III, 10.
[5] Alex. Laborde, Les Monuments de la France, Paris 1816–1836, I, Taf. 35, 36.

Vorlage für die Eberjagd stand ihr gewiss nach keiner Seite hin nach. Nun fragt es sich nur, was zu ihrer dilettantisch verwaschenen Umbildung in Reliefs am Julierdenkmal führte. Die vertieften Contouren, mit denen jene Entwürfe auf den Sockel des Julierdenkmales übertragen wurden, erinnern an die Thonplastik. Die Formen für Reliefs, nachdem sie von einem modellirten Positiv abgenommen waren, wurden, ehe sie gebacken wurden, noch oft übergangen und eine Reihe von Einzelnheiten mit dem spitzen Ende des Modellirstabes hineingezeichnet. Die meisten der sogenannten campanischen Reliefs, eine Gruppe, die in Italien entstanden, sind auf diese Weise beendet. Das ist also durchaus italisch. Es war ein richtiges Gefühl, das Lohde veranlasst hatte, bei den Reliefs des Julierdenkmals an die Art des Stiles und die Behandlung der Kampfscenen auf den etruskischen Aschenkisten zu erinnern.[1] Conze selbst hat früher einmal sehr glücklich darauf hingewiesen, dass die Hauptgruppe der Alexanderschlacht auf den etruskischen Aschenkisten benützt wurde;[2] also sagen wir, dass die Verfertiger der etruskischen Aschenkisten die griechischen Barockbilder in derselben Weise in Reliefs übersetzten, wie das die Steinmetze des Juliergrabmales thaten. Auf den meisten der leidenschaftlich bewegten Compositionen jener Urnen dürften uns Motive der griechischen Malerei des dritten und zweiten Jahrhunderts erhalten sein.

Die Versuche der Reception der griechischen Kunst im Abendlande waren vielerlei und der consequenten Bemühung, die im augusteischen Stile gipfelte, ist manche andere vorausgegangen. Wir sahen, wie sich die Künstler von Luni die griechische Barockplastik aneigneten, indem sie die fremde Composition mit heimischen Detailformen ausfüllten. Es mag die Etrusker ein ähnliches Bestreben geleitet haben, als sie die griechischen Gemälde zu Vorbildern für ihre Urnen nahmen und nicht die Reliefs. Das ihrer Kunst latent innewohnende Streben nach Illusion liess jene eher dazu tauglich erscheinen als diese. Ganz ähnlich mögen die Künstler des Julierdenkmales gedacht haben. Von der nüchternen, empireartigen Weiterbildung der griechischen Kunst im ersten Jahrhunderte war wenig bis zu ihnen gedrungen, der Stil der Reliefs des Palazzo Spada war ihnen fremd geblieben, sie griffen gerade so wie die Bildner der Urnen auf Vorbilder aus der griechischen Barockmalerei. Deshalb ist Lohde's Vermuthung von einer Mitwirkung toscanischer Künstler wirklich ernsthaft zu nehmen.[3] Der ganze Aufbau des Denkmales mit den unmässig vortretenden Säulenkapitälen, mit den Statuen der Verstorbenen, die in einem Käfig verborgen sind, mit diesem Mischstil der Reliefs, zeigt uns eine unsichere Kunstübung, die eingewanderten Arbeitern, welche von ihren heimischen Kunstcentren entfernt wohnen, wohl zuzumuthen wäre. Andererseits werden wir auf provinciale Abgeschlossenheit durch Generationen gewiesen; denn etwas so sonderbar Eigenartiges wie diese Reliefbehandlung hat sich mit dem Bogen von Orange erhalten,[4] der wieder in seiner Architektur dem Augustusbogen von Saint-Remy nahe steht. Die Anlage dieser Gebäude ist echt römisch und römisch sind die Kränze aus verschiedenem naturalistisch gebildeten Blattwerke an den beiden Bögen,[5] welches sie mit einer Neigung des augusteischen Stiles verbindet. Erinnern wir uns, dass wir auch auf dem viel späteren italischen Hateriergrab einen tastenden Versuch im erzählenden Relief fanden, der freilich von dem des Juliergrabes verschieden ist aber das mit ihm gemein hat, dass er seine Vorbilder in der Malerei suchte. Waren nun die Baumeister Einheimische toscanischer Abstammung[6] oder hatte vielleicht nur ein Toscaner den Bau geleitet, Griechen waren

[1] Lohde, Rheinische Jahrbücher, Heft 43, 1867, p. 145.

[2] Wiener Vorlegeblätter, Ser. IV, Taf. 8.

[3] Lohde, a. a. O., p. 145; wogegen Conze, a. a. O., p. 572.

[4] Die Sculpturen des Bogens von Orange bei Brunn-Bruckmann, Nr. 92—95.

[5] Ich kenne die beiden Bogen nur aus den Abbildungen bei Laborde, I, Taf. 35, 48—50, verdanke jedoch Robert v. Schneider, der sie beide gesehen hat, eine eingehende Schilderung, die gerade jene Blattkränze als den vorzüglichsten Theil an dieser ganzen Gruppe von Gebäuden hervorhob.

[6] Otto Hirschfeld, C. I. L. XII, p. 521, weist für das benachbarte Narbo die Einwanderung von Colonisten aus Umbrien und Etrurien nach in den Jahren der Stadt 636 und 708.

sie gewiss nicht. Griechen würden niemals jene Meerdrachen gebildet haben, deren Kopf durch eine Blume ersetzt wird.[1] Den oberen Rand der grossen Reliefs verzieren Kränze, die von schwebenden kleinen Eroten getragen werden. »Ihre Originale«, sagt Hübner, »sind sicher in der Blüthezeit der Kunst des vierten Jahrhunderts zu suchen.« Es ist dieselbe Zuversicht, mit der die Geisterseher in die vierte Dimension greifen, mit der hier die hypothetischen Vorbilder aus einer nebelhaften Vorstellung vom vierten Jahrhunderte gezogen werden, während die nachweisbare Wiederholung in einer etruskischen Stadt gefunden wurde, in Caere. Es ist das Relief aus dem Theater daselbst mit den Darstellungen etruskischer Stadtgötter, das auf gleiche Weise oben durch Kränze abgeschlossen wird, die schwebende Eroten tragen.[2] Und sowohl hier wie an der am gleichen Orte gefundenen Ara des Manlius[3] treffen wir in der Reliefbehandlung auf gewisse Aehnlichkeiten mit dem Juliergrabmale, wenn auch die Stücke aus Caere, die ja aus der Zeit des Claudius sind, eine bessere, von der römischen Kunst abhängige Durchbildung aufweisen. Man beachte nur, wie z. B. bei der Schutzgöttin von Vulci bei vorspringendem Körper die Stuhllehne mit Rillen leicht auf den Grund gezeichnet ist. Sei dem wie ihm wolle, habe ein Tusker in Gallien dieses Monument aufgeführt oder hatte sich früher schon toscanische Kunstbildung in Gallien verbreitet, das Denkmal von Saint-Remy ist ein merkwürdiges Zeugniss für einen Uebergangsstil und es zeigt uns, wie sich die römische Kunst hätte gestalten können, wenn sich der augusteische Stil nicht ausgebildet hätte. Der war aber da mit seinen zahlreichen Monumenten und aus seinem trockenen Naturalismus heraus musste sich das illusionistische Triumphalrelief entwickeln, das mit dem hellenistischen Barocco nichts zu thun hat, mit dem Hellenismus nur dadurch zusammenhängt, dass eben jener augusteische Stil der letzte Zustand der hellenistischen Kunst ist, wo sie freilich schmächtig aussieht wie ein Strauch, der im Winter die Blätter verloren hat.



Fig. 11. Pilaster mit Reben im Lateran.

Der Künstler, der die Processionen der Ara pacis entworfen, hatte sich, woran wir uns noch einmal erinnern wollen, von dem Thonmodelle, das die Periode, in der er arbeitete, beherrschte, nicht losmachen können und auf eine in der Art des Cameenschnittes scharf aber flach behandelte Figurenreihe Gestalten in fast voller Rundung aufmodellirt, die sich vor der hinteren Reihe bewegen und, sobald das Licht auf sie fällt, auf jene ihren Schatten werfen. Bei letzterem Umstande müssen wir etwas verweilen, wenn wir uns die Entwicklung des römischen Reliefs von der Ara pacis aus verdeutlichen wollen. Eine Kunst, die auf den Typus ausging, wie die griechische, brauchte sich auch beim Relief um die Schattenwirkung nicht zu kümmern; sie konnte von der Wirkung des Schlagschattens völlig absehen, da eine Illusion, die nirgends hervorgebracht werden sollte, auch nirgends durch ihn gestört werden konnte. Das wurde anders, als das Relief malerisch wirken sollte und nun dem Schlagschatten, der in der Malerei die grösste Wichtigkeit hat, auch hier

[1] Antike Denkmäler I, Taf. 15, oben; am linken Drachen sieht man deutlich, wie ein Drachenkopf zu Grunde liegt und nur missverständlich vegetabilisch umgebildet wurde; am rechten Drachen tritt schon die ausgebildete Palmettenblume ein.

[2] Im Lateran, abgebildet Ann. dell' Ist. 1842, Tav. d' agg. C; Benndorf-Schöne, p. 130, Nr. 212; neuere Literatur in Helbig's Führer I, p. 504.

[3] Im Lateran, abgebildet Mon. dell' Ist. VI, 10; Benndorf-Schöne, p. 134, Nr. 216.

Beachtung geschenkt werden musste. Da ist der Gigantenfries von Pergamon. Die Composition verdichtete sich, der Grund verschwand und die Schatten, welche die vortretenden Theile der zwar nur in einer Schicht aber mit beträchtlicher Tiefe gearbeiteten Figuren warfen, fielen auf ihren eigenen Körper oder auf den des Gegners und verstärkten die Perspective; ja die Schatten wurden eine wesentliche Bedingung für die malerische Wirkung. Eine völlige Wahrwirkung fand auch hier nicht statt und sollte nicht stattfinden. Niemand sollte ja glauben, dass dort oben wirklich eben jetzt die Götter mit den Giganten kämpften; dass am griechischen Bauwerke alle Bildkunst zu den Linien der Architektur ein gewisses Verhältniss haben musste, darauf war auch hier nicht vergessen worden. Auf dem kleinen Friese waren die Figuren nicht gedrängt und doch sollte auch er mit der Malerei wetteifern. An den bei der gelösten Composition frei bleibenden Stücken des Grundes wurde daher wie auf einem modernen Gemälde der Hintergrund mit Landschaft und Baulichkeiten gefüllt und man ging so weit, an zart behandelten Stellen im Relief die Effecte der Luftperspective anzustreben. Da wäre der Schlagschatten der herausgearbeiteten Figuren des Vordergrundes ein Hinderniss für die perspectivische Wirkung gewesen; denn sobald die Figuren einen kräftigen Schlagschatten auf den landschaftlichen Grund werfen, wird es sogleich offenbar, dass dieser sich nicht vertieft, und die angestrebte malerische Wirkung wird nicht nur zerstört sondern geradezu ins Gegentheil verkehrt; man denke nur an den frei schwebenden Vogel,[1] wie das aussehen würde, wenn er auf die Luft Schatten würfe. Solche Reliefs waren nur im zerstreuten Lichte zu betrachten; der kleine Fries war deshalb in eine Halle versetzt, in der ihn directe Sonnenstrahlen niemals treffen konnten. Das war ein geistreiches Experiment aber auch nichts weiter. Wie hätte sich im Süden ein Stil fortbilden sollen, der die Sonne scheuen musste.

Die griechische Kunst, endlich an jener Stelle angelangt, wo sie nothwendig in den illusionistischen Stil hätte übergehen müssen, war ihren ganzen inneren Bedingungen nach dieser Wandlung nicht fähig. Sie war mit solchen Versuchen an ihre äusserste Grenze gelangt und eine Reaction musste nothwendig eintreten. Der griechische Barockstil hatte sich erschöpft, das Ungenügende einer Lösung wie im kleinen Friese konnte nicht lange verborgen bleiben, ein Umschwung trat ein, dessen Resultat uns in den sogenannten hellenistischen Reliefbildern des ersten Jahrhunderts mit ihrer steifen Zierlichkeit vorliegt.

Da wurde in dem einen Falle der Hintergrund als eine Wand behandelt, auf welche der Schatten der vorne herausgearbeiteten Figuren fiel, so wie er in der Natur von Personen, die vor einer Wand stehen, auf diese fällt. Der trockene Naturalismus der augusteischen Periode hatte dafür eine besondere Vorliebe. So steht die Pasiphae vor einer Hausfaçade, der Diomed vor der Seitenfront eines Tempels, der Icarus vor einer Quadermauer, der Endymion vor einem steilen Felsen u. s. f. Als der landschaftliche Hintergrund immer detaillirter behandelt wurde, gab man das nicht auf; man setzte die vorderen schattenwerfenden Figuren vor breiteres Mauerwerk oder dergleichen, wie den Bauer, der die Kuh zu Markte treibt. Der Schatten fällt auch da noch gerade, so wie in der Natur. Diese ganze Art hat etwas von gestellten lebenden Bildern an sich. Sie hing mit dem Thonmodell auf das Engste zusammen, wo man zuerst den flachen Hintergrund auf der Platte arbeitete, dann die Figuren, die zum Theile frei modellirt sein konnten, davor klebte und das Ganze endlich in Marmor kunstreich und künstlich nachbildete.

Eine andere Art der Lösung dieses Schattenproblems war die, die Landschaft mit Aussparung eines höhlenartigen Raumes um die Hauptgruppe herumzulegen, wofür die Grimanischen Reliefs das classische Beispiel sind. Da fiel der Schlagschatten der frei gearbeiteten Figur oder des Thieres in die Höhle, und war diese, wie ja selbstverständlich, dunkel gefärbt, so nahm die Vertiefung nur zu und der Schatten unterstützte wieder die malerische Wirkung. So kam das Relief

[1] Jahrbuch des arch. Inst. III, p. 93.

zu dem Künstler der Ara pacis. Er benützte beide Lösungsversuche. In dem kleinen Friese mit den Opferthieren behielt er den letzteren unverändert bei, bei dem grossen Friese mit der Procession der Priester und des Adels suchte er den ersteren weiterzuführen. Jene hellenistischen Reliefbilder hatten natürlich ihre Figuren nur auf einen Plan geordnet nebeneinander reihen können; hätten ihre Erfinder davon abweichen wollen, so wären sie in die Confusion des Telephosfrieses zurückgefallen. Da fand der Künstler der Ara pacis einen Ausweg: er liess die herausgearbeiteten Figuren der vorderen Reihe ihren Schatten auf eine hintere Reihe werfen, die so flach gearbeitet war, dass sie keinen Schatten mehr auf den Grund werfen konnte sondern silhouettenartig vor der Luft stand. Waren die beiden Figurenreihen bunt, der Grund blau gefärbt, so konnte eine malerische Wirkung nicht ausbleiben. Es musste scheinen, als ob sich der Grund hinten vertiefte, als ob der Schatten der zweiten Reihe für den Beschauer nicht sichtbar auf den Boden hinter sie fiele. So war zwar gewissermassen die Basis für ein illusionistisch wirkendes Relief, das, sich vertiefend, mit Figuren nach allen Richtungen hin gefüllt sein könnte, aufgestellt; aber zum Ausbauen dieses Stiles hatten sich die griechischen Künstler nicht entschliessen können.

Das älteste Zeugniss für eine versuchte Weiterbildung liegt uns in den Reliefs des Claudiusbogens in der Villa Borghese vor; sie stellen den Kaiser dar, umgeben von Officieren und Soldaten.[1] Die Figurenreihe auf dem vorderen Plane ist hoch herausgearbeitet wie an der Ara pacis und wie dort sind die rückwärtigen Figuren im flachen Relief dem Grunde aufgelegt. Bei dieser hinteren Schicht suchte man über die Ara pacis hinauszugehen: an Stelle der einen Reihe von Köpfen dort sind hier zwei Reihen von Profilköpfen übereinander gestellt, sodass die zweite Reihe dieser Profilköpfe um einen Kopf höher steht als die Figuren des Vordergrundes. Diese Fortbildung war also rein zeichnerisch, die beabsichtigte malerische Vertiefung, als wenn drei Reihen von Figuren hintereinander ständen, wurde nicht erreicht; was die Ara pacis so geschickt begonnen hatte, die schattenden Vorderfiguren vor die nicht schattenwerfenden des Hintergrundes zu stellen, um dadurch das Gefühl des Zurückweichens des Grundes zu erregen, das war hier mit diesen beiden Reihen hinten sinnlos missverstanden. Wir stehen vor einem der italischen Versuche, malerischen und plastischen Stil zu mischen; es war das aber hier noch weniger geschickt gemacht wie an den etruskischen Urnen oder dem Juliergrabe, wo man überall schlankweg Malereien in das Relief übersetzt hatte.

Dieser erste Versuch, den hellenistisch-römischen Stil der Ara pacis lateinisch weiterzubilden, war misslungen; misslungen aber vor Allem wegen der Ungeschicklichkeit des Bildhauers, der nicht einmal ein Auge richtig in Profilstellung hatte bilden können und daher nicht fähig war, bei der Schöpfung eines neuen Stiles mitzuwirken, sondern der durch seine unorganische Verquickung zeichnerischer und plastischer Motive nur abstossen konnte. Doch schreckte ein solches Misslingen keineswegs von weiteren Versuchen ab und schon in den Reliefs des Titusbogens war das Problem, ein völlig illusionistisch wirkendes Relief zu schaffen, genialisch gelöst.

Wenden wir uns zuerst jenem Reliefe am Titusbogen innen rechts zu, wo die heiligen Gefässe des Tempels von Jerusalem im Triumphzuge getragen werden,[2] um sogleich zu bemerken, dass sich die Behandlung nicht an frühere griechische Sculptur anlehnt sondern wieder an die Ara pacis. Das dort gefundene Princip, die hinterste Figurenreihe so flach als möglich auf den Grund zu arbeiten, um dadurch, wenn auf sie die vollen Schlagschatten der vorderen Figuren fielen und sie selbst keine Schatten mehr auf den Grund würfen, die Illusion zu erregen, ihre Schatten fielen hinter sie auf den Boden und der Grund weiche deshalb zurück, war beibehalten, die Nachahmung des Thonmodells, die dort die volle plastische Wirkung verdarb, jedoch aufgegeben

[1] Philippi, Ueber die römischen Triumphalreliefs, Abh. der phil.-hist. Cl. der sächs. Gesellsch. der Wissensch. VI, 1872, p. 271 ff., Taf. 1; derselbe, Ann. dell' Ist. 1875, p. 42—48; Mon. dell' Ist. X, tav. XXI.

[2] Philippi, a. a. O., Taf. 3.

worden. Hier am Titusbogen sind die Reliefs vielmehr im echten Steinstile aus Blöcken gearbeitet, deren ursprüngliche Oberfläche oben und unten am Rande bewahrt ist und die Höhe des Reliefs bedingt, das sich bis zu den hinteren flach gearbeiteten Köpfen im bunten Wechsel von aus den vorderen Flächen gehauenen Figuren und zurückweichenden ausbreitet. Es ist nicht genau, wenn man dabei, wie das meist geschieht, von drei Plänen spricht, deren sich der Künstler bediente, weil die Erhebungen und Vertiefungen sehr mannigfach sind und von der beabsichtigten Wirkung abhängen, nicht aber von bestimmten Schichten. Jede Beziehung der einzelnen Gruppen oder Figuren zur Architektur, mit der sie noch in Pergamon zusammenhingen, ist aufgegeben, ja geradezu vermieden. Ein Rahmen öffnet sich und durch ihn sehen wir auf den Triumphzug, der vorüberschreitet. Wir sollen glauben, dass sich die Menschen dort vor uns bewegen; wir sollen nicht mehr an Gemälde erinnert werden sondern die Plastik soll mit ihren Mitteln das erreichen, was eine ganz ausgebildete Malerei erreicht, den Eindruck völliger Illusion. Linienschönheit, Symmetrie der Theile, wie sie eine stilisirende Kunst braucht, wird nicht mehr gesucht. Alles arbeitet auf den einen Zweck hin, den Eindruck fortschreitender Bewegung hervorzurufen. Luft, Licht und Schatten müssen mitwirken, die Wirklichkeit vorzutäuschen. Das Relief hat »Respirazion« wie die Bilder des Velasquez. Da es jedoch die wirkliche Luft ist und keine gemalte, die sich zwischen den Gestalten ausbreitet, so musste alle Kunst des Meisters darauf gerichtet sein, trotz der Gedrängtheit durch geschickte Gruppierung der Figuren der Luft Wege zu öffnen, sodass sie sich zwischen den Gestalten durchbewegen, sie umgeben, über ihnen schweben und so mithelfen kann, die Modellirung zu vollenden, ebenso wie das Licht der Sonne, das, wenn es einbricht, erst diese Gestalten zu zauberhaftem Leben erweckt. Dieses Mitwirkenlassen der natürlichen Beleuchtung zur Vollendung des künstlerischen Effectes war eine der kühnsten Neuerungen. Auf dem Gelingen dieses verblüffenden Experimentes beruht die erstaunliche Wirkung dieses Reliefs, dem sich bis zu den Spinnerinnen in Madrid nichts an die Seite setzen lässt. Was in alten Zeiten die Kunst in Aegypten und im Oriente auf die einfachste Weise versucht hatte, Ausschnitte aus dem wirklichen Leben mit aller Naturtreue zu geben, das war, nachdem das edle Schauspiel der hellenischen Kunst mit ihren idealen Darstellungen physischer und geistiger Mächte vorübergegangen war, mit den feinsten Mitteln eines illusionistisch wirkenden Stiles wieder aufgenommen und beglückend durchgeführt worden. So war der Kreis künstlerischen Schaffens zum ersten Male geschlossen. Nun konnten kommende Jahrhunderte an der Schöpfung neuer Ideale arbeiten und das durch deren Herrschaft neu gestaltete Leben konnte dann, von genialischen Beobachtern dargestellt, wieder Illusion hervorrufen.

Vor dem goldenen Tische für die Schaubrote, der von acht Männern auf einer Bahre getragen, daherschwebt, hemmt einer der Begleiter plötzlich den Schritt, um sich umzuwenden und dem folgenden Zuge entlang zu sehen.[1] Und nun beobachte man, wie gerade durch das Innehalten dieser Figur auf dem vordersten Plane das Weiterschreiten der Träger hinter ihr, die zum Theile hinter ihren Rücken verschwinden, theils schon an ihr vorübergeschritten sind, erst recht hervorgehoben wird. Wollte man die Mittel, mit denen der Künstler den Eindruck der stetigen Bewegung hervorruft, ins Einzelne verfolgen, so müsste man jede Figur auf ihre Erhebung, Durchführung und Bewegung untersuchen und nicht nur jede für sich sondern in Beziehung zu ihren Nachbarn und zur ganzen Composition; denn in der weisen Auswahl und Vertheilung alles dessen, was zur Erreichung des Scheines momentaner Bewegung dient, zeigt sich die Ueberwindung der Materie bei diesem Künstler, der eben so sorgfältig seine Mittel wählte wie der componirende Stilist, nur zu anderem Endzwecke. Das Endergebniss ist eine abgewogene Composition, die das contradictorische Gegentheil einer stilistischen ist. Die Vertheilung der Massen, ihr Verhältniss zum Rahmen, die Accentuirung der für den gewollten Eindruck wichtigsten Bewegungen gibt ein Gesammtbild,

[1] Die Figur ist stark verletzt, ihr Bewegungsmotiv jedoch noch deutlich.

das sich seine eigenthümlichen Gesetze schuf, wenn sie auch von denen einer hellenistischen Composition so entfernt sind wie Rubens von Raffael.

An einer Stelle ist die Täuschung nicht vollständig. Die getragenen Geräthe selbst werfen Schatten auf die Luft und scheinen somit das gewünschte Zurückweichen des Grundes zu stören. Da konnte nur die Farbe abhelfen. Der nur zur Hälfte plastisch durchgeführte Bogen rechts am Relief, dessen andere Hälfte in Malerei ausgeführt sein musste, gibt heute noch Zeugniss für eine Bemalung, die nach dem Stande der Malerei zu jener Zeit nicht anders als mit Beobachtung der Localfarben durchgeführt sein konnte. Das führte, wenn consequent befolgt, zur Vergoldung der erwähnten Geräthe. Fiel nun auf diese Leuchter, Tische, Tuben etc. das Licht der Sonne, so beschäftigte ihr Glanz das Auge so sehr, dass daneben die Beschattung des Grundes, wenn sie auch nicht verschwand, doch der Beobachtung entzogen wurde.

Wir, die wir uns bei der Schöpfung und der Betrachtung plastischer Werke eingelernt und angewöhnt haben, von ihrer Bemalung zu abstrahiren, finden uns durch lange Uebung in den unbemalten Reliefs zurecht und entbehren auch der Farbe an dem Triumphzuge des Titusbogens nicht; ja es möchte uns vielleicht befremden, wenn uns plötzlich das Kunstwerk unversehrt im ursprünglichen Schimmer seiner hellen Farben vor Augen träte. Aber wenn wir seiner von dem Künstler beabsichtigten Wirkung gerecht werden wollen, dürfen wir von der Farbe nicht absehen sondern müssen zu seinem vollen Verständnisse suchen, von der Art der Bemalung eine Vorstellung zu gewinnen.

Es wird eines weiteren Ausgreifens bedürfen, um die Annahme, die Bemalung sei mit vollständiger Beobachtung des Localcolorites durchgeführt gewesen, zu rechtfertigen. Ich will von dem ausgehen, was Conze in seiner Schrift über das griechische Relief von dem Verhältnisse zwischen Malerei und Plastik sagt: »Es (das griechische Relief) erscheint der Malerei gleichartiger, als man zuzugeben geneigt war; es kann sogar richtiger als eine besondere Art der Malerei denn als ein Zweig der Plastik angesehen werden und jedesfalls, so gut man vom Reliefcharakter der antiken Malerei gesprochen hat, kann man vom malerischen Charakter des griechischen Reliefs sprechen. — Zuvor darf man wohl an das heute allgemein Zugestandene erinnern, dass in der griechischen Kunst überhaupt Plastik und Malerei nicht so scharf, wie bei uns herrschende Praxis und Theorie geworden ist, als Darstellung durch Form und Darstellung durch Farbe gesondert waren. Um so weniger kann es dann auffallen, die Darstellung auf der Fläche mit Farbe und Form gleichzeitig, mit stärkerer Betonung bald des Einen bald des Anderen, mit Ausschliessung des Einen oder des Anderen, im Entwicklungsgange einheitlich verbunden zu sehen.«[1] Aus den attischen Grabreliefs konnte Conze die Thatsache der Bemalung und der Ergänzung der Reliefs durch Farbe feststellen, nicht aber bei dem Zustande ihrer Erhaltung die Art der Bemalung. Unsere Vorstellung von einer einheitlichen Entwicklung der griechischen Kunst würde in Brüche gehen, wollten wir uns die Art, wie die Reliefs bemalt waren, von der Art der zur Zeit herrschenden Tafel- und Wandmalerei verschieden vorstellen. Das heisst, wir können bei der Einfachheit der griechischen Kunst nur denken, dass zur Zeit, als noch die conventionelle Farbengebung, von der uns berichtet wird, in der Malerei herrschte, auch die Reliefs conventionell bemalt waren, dass, als Erfahrung und Erfindung die Palette bereichert hatten, auch die Reliefs in bunter Schönfarbigkeit glänzten und dass, sobald endlich durch Beobachtung der Localfarben die Bilder sich zu malerischen Einheiten zusammenschlossen, die aufgelegte Localfarbe auch die Werke der Plastik ihren natürlichen Vorbildern näherte. So hat man schliessen müssen. Nur fehlte bisher das Material oder war zu spärlich vorhanden, um an den Denkmälern die Richtigkeit dieser Schlussfolge prüfen zu können. Nun haben sich, was man niemals zu hoffen gewagt hätte, vollständig bemalte Reliefs gefunden, unversehrt erhalten,

[1] A. Conze, a. a. O., p. 574 f.

die man, mag nun auch in der Interpretation des Einzelnen die eine oder die andere der aufgestellten Erklärungen richtig sein, unbedingt bald nach dem Tode Alexanders, an das Ende des vierten Jahrhunderts setzen muss, in die Zeit also, in der der gerühmteste Maler des Alterthums, Apelles, schon für den grossen König, dessen Thaten in diesen Reliefs gefeiert werden, seine bewunderten Gemälde ausgeführt hatte. Ich spreche natürlich von dem Alexandersarkophage von Sidon. Und nun müssen wir uns fragen, anknüpfend an die erst dargelegten allgemeinen Erwägungen: entspricht die Bemalung jenes Sarkophages dem Zustande der Tafelmalerei, den man nach den erhaltenen Quellen für die Alexanderzeit glaubt annehmen zu dürfen? Die Art der Bemalung des Alexandersarkophages wurde jüngst mit so feinem Kunstgefühle geschildert, dass ich nichts Besseres thun kann, als von dieser Schilderung auszugehen: »Nichts an dem ganzen Werke ist farblos; nicht Alles ist im eigentlichen Sinne bemalt aber Alles wirkt in farbiger Tönung. Der Künstler war weit davon entfernt, irgend welche realistische Wirkung mit der Färbung erzielen zu wollen. Er hat volle Farben, tiefe und reine Töne verschwenderisch verwendet, gelb, purpurn, roth in verschiedenen Nuancen, violett, blau an den Gewändern und Waffenstücken in breitesten Massen über die Flächen gelegt, oft in phantastischer Wahl. Und zwischen dieser kräftigen Buntheit hat er den Reliefgrund und alle nackten Körpertheile der Figuren in Marmorton stehen lassen, der nun mitten in dieser leuchtenden Pracht selbst farbig erscheint und mit jenen entschiedenen Farben zu einer Einheit von wunderbarer Wirkung zusammenschmilzt.«[1] Es war vor dem Werke an die Buntwirkung orientalischer Teppiche erinnert worden und der mitgetheilten Beschreibung ist eine Betrachtung angeschlossen, wie ein Colorit jener Reliefs, das die Wirklichkeit hätte wiedergeben wollen, den malerischen Reiz des Werkes mit einem Schlage vernichtet hätte.

Wenn wir, um sie zu vergleichen, die Kunstwerke aufsuchen wollten, in denen eine solche Art der Malerei in der modernen Kunst herrscht, eine Malerei also, deren Hauptzweck bunte Schönfarbigkeit ist, in der die Farben nicht in ihren Localtönen gegeben sind, in welcher den Fleischtheilen noch die lichte Farbe des Materials belassen wurde, auf dem die Malerei ausgeführt wurde, und in der der Hintergrund das Bild zu einer decorativen aber noch nicht durch Nachbildung der Landschaft oder eines Innenraumes zu einer perspectivisch räumlichen Einheit zusammenschloss, so treffen wir auf die Glasmalerei des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, die gerne nach gleichen Principien ihre prangenden Farben an Gewändern, Waffen und anderen Zubehör mit den weissen Gesichtern und Händen und dem unbezeichnenden Grunde zu einem Farbenchorale zusammenstimmte. Setzten wir dieselbe Art der Farbengebung, die wir auf dem sidonischen Sarkophage finden, wie wir bei der wunderbaren Einfalt der griechischen Kunst nicht anders können, bei Apelles und seinen Genossen voraus, so stünde deren Malerei auf einem Stande decorativer Schönfarbigkeit, die die verbindende Raumwirkung und die Herrschaft der Localfarbe ausschlösse, das heisst auf einem Stande, wo für den modernen Kunstfreund das, was er Malerei zu nennen gewohnt ist, noch nicht einmal begonnen hat. Das Befremden, das die Vorstellung erregt, der künstlerische Charakter der Bilder des Apelles stehe wenigstens in zwei Hauptpunkten, von denen der wichtigste das Zusammenschliessen des Gemäldes zu völliger Raumeinheit ist, hinter Giotto und den alten Sienesen zurück, die Raumeinheit und Localfarben niemals vernachlässigten, wird hauptsächlich durch zwei Gründe hervorgerufen, deren einer eben angedeutet wurde. Es ist seit Langem üblich, bei Polygnot auf Giotto hinzuweisen, wo dann als Vergleichsstücke für Apelles viel spätere Bilder der italienischen Meister herangezogen werden mussten. Man vergass aber dabei, dass die Entwicklung der modernen Malerei und der antiken eine verschiedene ist, dass, weil es eine der ältesten Erfindungen der modernen Kunst ist, ihren Bildern durch den zusammenschliessenden Raum Einheit

[1] Franz Winter im archäol. Anzeiger 1894, p. 22.

zu geben, es nicht die erste der antiken Malerei gewesen sein muss sondern ebenso gut ihre letzte gewesen sein kann. Es ist recht gut denkbar, dass Apelles und seine Zeitgenossen in der Linienschönheit und der feinen Abgewogenheit der Composition schon dort standen, wo Raffael erst anlangte, oder ihn darin sogar übertrafen, während sie in der Verlebendigung des Raumes, in dem sich ihre Figuren bewegten, an Giotto noch nicht herankamen. Der andere Grund, der die Einsicht in die älteren Perioden der griechischen Malerei erschwert, ist die Benützung der vollständig naturalistisch durchgeführten pompejanischen und römischen Fresken zur Veranschaulichung früherer Kunststufung oder dass man gar aus den breiten Landschaftsbildern des Philostratus Analogien mit Gemälden holen will, die sechs bis sieben Jahrhunderte älter sind.

Ziehen wir aus der Bemalung des Alexandersarkophages den natürlichen und berechtigten Schluss auf die Ausbildung der gleichzeitigen Malerei, so bleiben wir mit der bildkünstlerischen und literarischen Ueberlieferung in völligem Einklange. Nirgends, wo von der Malerei bis zu Alexander berichtet wird, ist irgendwie die Rede von räumlichem Zusammenschluss. An den Marmortafeln in Neapel, die doch nichts Anderes sein können als eine Nachbildung älterer Gemälde,[1] sehen wir, wie eine Rundung durch Abtönung von Licht und Schatten, die Skiographie, die schon Apollodor erfunden, möglich war, ohne dass irgendwie der räumliche Zusammenhang bestimmter betont werden musste als auf den rothfigurigen Vasen, und dass man wegen der Abschattirung auch keineswegs anders contouriren musste, als es auf den Vasen geschah. Verkürzungen, an den späteren sogar schwierige, sind auf den rothfigurigen Vasen nicht selten und man könnte aus ihnen, wenn man sorgfältig ausgewählte Beispiele in chronologisch geordneter Reihe nebeneinander stellen wollte, die ganze Geschichte des Scurzirens in der Antike darlegen. Wir sehen auf ihnen, wie das Local durch wenige Beizeichen angegeben werden kann, ja wie es den Malern sogar möglich war, durch einige aufgehängte Gegenstände Innenräume auf das Deutlichste zu charakterisiren. Und wenn auf dem lichten Grunde mit wenig innerer Modellirung, wie auf den Marmortafeln in Neapel, vor allem dem Kentauren, ein Heraustreten erreicht wird, so darf es uns auch nicht Wunder nehmen, dass, wie es von Pausias erzählt wird, einmal eine negative Abschattirung mit Licht auf Dunkel bei seinem Stiere versucht oder durch das Aufsetzen von Glanzlichtern an eine gläserne Schale erinnert wurde. War es zum Verständniss der Handlung nöthig, so konnte auch einmal ein grosser Fels, ein Tempel, ein Grabmal, ein Fruchtbaum gezeichnet werden; aber nicht, um eine raumabschliessende Landschaft zu geben sondern nur das zur Erläuterung der Geschichte Nothwendige, ebenso wie auf den Reliefs z. B. in Gjölbaschi sogar eine ganze Burg erscheint, mit Menschen auf ihr und vor ihr, weil sie zur Handlung gehört, während die Personen zur Seite sogleich wieder allen räumlichen Zusammenhang mit ihr bei Seite lassen. Einen Unterschied zwischen den Vasenbildern und den anderen jeweilig gleichzeitigen Gemälden anzunehmen, zwingt uns daher die Ueberlieferung nirgends, und die generelle Verschiedenheit besteht nur in der monochromen Behandlung der einen, der polychromen der anderen Gattung. Es war nur die innere Abschattirung, welche das Vor- und Zurücktreten der einzelnen Theile veranlasste, wie uns die Marmortafeln in Neapel lehren, auf den Tafeln sorgfältiger und eingehender durchgeführt als auf den Vasen.

Jene Art Vasen, die polychrome Bilder enthält, bestätigt nun, wenn wir sie mit der Bemalung des Alexandersarkophages vergleichen, was ich als das eigentliche Charakteristikon der griechischen Kunst bezeichnen möchte, ihre einheitliche Entwicklung. So geringfügig und zerstreut auch die Farbspuren auf den attischen Lekythen sind, zusammengehalten zeigen sie dasselbe malerische Princip wie der Alexandersarkophag, ein malerisches Princip, das schon auf dem Innenbilde einer gewiss um vieles älteren Schale als die Mehrzahl der Lekythen vollständig

[1] Helbig, Wandgemälde, 170 f., 1241, 1405, 1464.

ausgebildet ist.[1] Nirgends eine realistische Nachbildung sondern wie dort bunte Farben, an Kleidern und Geräthe mannigfach wechselnd, während der Hintergrund und die nackten Körpertheile der Figuren den weissen, den Gefässen aufgelegten Thon stehen lassen. Wenn wir uns eine solche Vase in ihrer alten Pracht wieder hergestellt denken, so erhalten wir ein Gesammtbild, das nur durch die Erhebung des Reliefs und das andere Material von der Wirkung der Alexanderreliefs verschieden, der Kunststufe nach aber gänzlich dasselbe ist.[2] Und doch weicht die Art der Zeichnung auf diesen bunten Lekythen von der anderer monochromen Vasen nicht ab, sodass wir dem Eindrucke, den die griechische Malerei einst machte, nicht mehr ferne sind, wenn wir uns die rothfigurigen Vasenbilder aufgerollt auf weissen Grund gezeichnet denken, abschattirt und bunt bemalt von den Händen grosser Künstler, wo dann freilich der Wirkung mit der Phantasie nicht mehr nachzukommen ist, aber nur wegen der unfassbar grossen persönlichen Leistungen genialischer Menschen, von deren Werken uns die Töpfer schwache aber der Art nach richtige Abbilder erhalten haben. Dass auch die runde Marmorplastik nicht anders bemalt, beweisen uns die Nachbildungen von alten Statuen aus römischer Zeit, an denen sich die ebenfalls den Originalen nachgebildete Bemalung erhalten hat, wie die Artemis in Neapel, eine archaische Statue, oder die Artemis in Wien,[3] aus der Blüthezeit der griechischen Kunst, bei denen das Fleisch im Marmorton stehen blieb, während die Gewänder bei der älteren nur an den Säumen, bei der späteren durchaus mit bunten Farben bemalt war. Eine Originalstatue, wie der Hermes des Praxiteles, zeigt uns durch die Glättung der Fleischpartien und das Rauhlassen der übrigen Theile, dass wirklich an den Originalen dieselbe Anwendung der Farbe stattfand.[4] Haare, Brauen, Wimpern, Augensterne und Lippen waren natürlich ebenfalls bemalt. Eine Marmorcopie des Kopfes der Parthenos in Berlin gibt dafür ein schönes Zeugniss.[5]

Dass Alexanders Maler den räumlichen Zusammenschluss der Bilder noch nicht gefunden hatten, darüber gibt die Geschichte des griechischen Reliefs ein nicht misszuverstehendes Zeugniss Wenn sie jedoch in der Fleischbehandlung noch so alterthümlich naturfern gewesen wären wie der Künstler, der den Sarkophag von Sidon bemalte, würden uns die Aeusserungen geniessender Dilettanten des späteren Alterthums befremden dürfen, welche bei ihnen das Fehlen auffallender Archaismen in der Farbengebung rühmend hervorheben.[6] Wir könnten uns das so zurechtlegen, dass jene Maler eben den Anfang mit der Beobachtung der Localfarben gemacht hätten und dass folglich durch lange Zeit eine Malerei mit naturwahrer Farbengebung existirt habe, die dennoch des räumlichen Zusammenschlusses entbehrte.

Nun führt uns der etruskische Sarkophag in Florenz, der mit einer Amazonenschlacht bemalt ist, die Art der griechischen Malerei in der Zeit nach Apelles in einem ausführlichen Beispiele vor. Darüber, dass die Malerei von Griechen oder mindestens einem Schüler der Griechen ist, kann kein Zweifel sein.[7] Es weichen diese Amazonenkämpfe nur in zwei Dingen von der Malerei des Alexandersarkophages ab, während sie sonst noch ganz das Princip bunter Schönfarbigkeit mit ihm gemein haben. Diese beiden Neuerungen sind die natürliche Färbung des Fleisches und der Versuch, bei der Darstellung der Waffen den Schimmer des Metalles wiederzugeben. Es sind also dieselben beiden Naturbeobachtungen in jene bunte Fülle eingeschaltet, welche auch von

[1] Schale in München mit dem Raube der Europa, Nr. 208.

[2] Vergl. als Beispiel die Lekythos in der Ephemeris 1887, Taf. IV.

[3] Publ. von Robert v. Schneider, jedoch ohne Farben, im Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh. V, Taf. I, II und p. 1.

[4] Vergl. darüber besonders Robert v. Schneider, a. a. O., p. 22.

[5] Antike Denkmäler I, Taf. III.

[6] Cicero, Brut. 18, 70.

[7] A. Kluegmann, Ann. 73, p. 246 setzt den Sarkophag in Uebereinstimmung mit Corsen ins dritte Jahrhundert; er hebt richtig hervor, dass die Malerei griechisch sei. Eine vortreffliche farbige Nachbildung grösserer Stücke der Bemalung nach einer Copie von Charles Fairfax, Murray im Journal of hellenic studies, Vol. IV, Pl. XXXVI—XXXVIII.

den Alten bei Apelles als der Antheil des Naturalismus an seiner Farbengebung ausgesondert wurden.[1] Wir sehen die Herrschaft des Localcolorites noch beschränkt, eben in ihrem Beginne aber darin schon durchgedrungen, wo der Beobachter späterer Zeit, in der das Localcolorit schon vollendet war, bei seiner Nichtbeobachtung am meisten Anstoss genommen hätte. Wir heute werden trotz dieser Neuerungen Apelles und seine Zeitgenossen noch in die Gruppe der schönfarbigen Maler einrechnen, weil die völlige naturalistische Durchbildung des Colorites, die erst der Raumzusammenhang bedingt, ihnen noch ebenso fremd war als ihren grossen Vorgängern. Der Ruhm des Apelles beruht auf anderem Grunde. Der Verlauf der Geschichte der griechischen Malerei bis zu seiner Zeit weiss von dem Scheine der völligen Durchbrechung der Fläche, welche das Ziel aller Malerei ist, wenig zu berichten — Malerei und Relief waren auch in Bezug auf die Tiefenwirkung gleichmässig fortgeschritten —; sie ist vielmehr eine Geschichte der Compromisse, die das immer mehr und mehr Zumbewusstseinkommen der Dreidimensionalität des Erinnerungsbildes mit einer ererbten Darstellungsweise eingeht, welche lange nach nichts anderem gestrebt hatte als bei ihrer Bemalung der Fläche die dritte Dimension auszuschliessen. Hier war es nun Apelles, der die Bresche schlug oder so mächtig erweiterte, dass er mit Recht von den kommenden Zeiten als der Vater der Malerei verehrt wurde, als ein grosser Reformator der Kunst, weil sich den neuen Grundsätzen der Malerei bald auch das Relief anbequemen musste.

Die glückliche Erhaltung des Alexandersarkophages gewährt uns auch einen Blick, freilich nur einen flüchtigen, auf das bestimmende Princip jener bunten Schönfarbigkeit der griechischen Malerei. Ich komme auf die erst angezogene Beschreibung zurück: »Phantastisch wie in den figürlichen Darstellungen ist das Colorit auch in den Ornamenten. Der Fries unterhalb des Deckels hat gelbe Weinranken auf violettem Grunde. Das ist eine Zusammenstellung, wie man sie nur einem sehr farbenempfindlichen Maler zutrauen kann.«[2] Im Ornamente natürlich muss sich das Princip der Farbenwahl deutlicher zeigen als in einer figurenreichen Composition, wo es bei aller Freiheit doch nicht ganz willkürlich schalten kann. Und an diesem Friese sehen wir nun, dass das Princip der Farbenwahl ein physiologisches ist. Es sind das helle Gelb und das Violett Complementärfarben, von denen die eine die andere ohne Zuthun des Malers während der Arbeit nach einem physiologischen Gesetz selbstthätig erzeugt. Der Vorgang ist der: Wenn der Maler Blättchen für Blättchen hellgelb bemalt, so sieht er nach kurzer Zeit, sobald er nur den Blick etwas verrückt, auf dem Grunde neben sich violette Flecken; er sieht diese violetten Flecken vor sich, wohin er nur das Auge wendet, und, sobald er die ganze gelbe Ranke vollendet hat, schwebt die violette Ergänzungsfarbe thatsächlich vor seinen Augen; daher wird er sie sich ohne viel Ueberlegung, wenn er nur die nöthigen Pigmente zur Hand hat, für die Weiterführung seiner Arbeit mischen. Das war kein vereinzelter Fall sondern seit lange angeerbte Gewohnheit. Die Kleidersäume aller auf der Akropolis gefundenen alten Frauenbilder waren ebenfalls nach dem Gesetze der Complementärfarben bemalt, purpurn und grün,[3] sodass wir über Jahrhunderte hin das Gesetz der physiologischen Farbenwahl herrschen sehen. Auf den Beschauer, der ja unter den gleichen physiologischen Bedingungen lebt wie der Maler, brachte die Beobachtung dieses Gesetzes, sowie etwa einfache mathematische Verhältnisse in der Architektur, ohne dass es ihm bewusst wurde, einen erfreulich beruhigenden Eindruck hervor. Wie ein solches Gesetz in einzelnen Fällen durch eine gewisse conventionelle Farbengebung, die nicht ausbleiben konnte, — schon die Weisse der Gesichter gehört hieher — durch die Beschränkung der Palette und dergleichen Hemmnisse mehr theils umgangen theils durchbrochen worden war und wie es andererseits gewiss wieder mannigfache Mittel zu seiner Herstellung gefunden hatte, das entzieht sich unserer Beobachtung; genug, dass wir in

[1] Cic. de Nat. deor. I, 27, 73; Herondas, ed. O. Crusius, IV, 59—65.
[2] Franz Winter, a. a. O., p. 22.
[3] Ephemeris 1887, Taf. IX; Antike Denkmäler I, 19, 39.

Rundfiguren, Reliefs und Gemälden das gleiche Princip der Malerei beobachten konnten, so lange die Gemälde nicht durch die Durchbildung des Hintergrundes zu einer Raumeinheit geschlossen wurden und die Herrschaft der Localfarben sich nicht vollständig durchgesetzt hatte.[1] Die gleichstufige Entwicklung von Malerei und bemalter Plastik, die Conze schon vermuthet hatte, wurde also, wenn auch freilich anders, als man etwa denken konnte, durch die neuen Funde bestätigt.

Greifen wir noch weiter zurück, so finden wir diese gleichartige Entwicklung in einer noch früheren Periode. Die Kunst hatte begonnen, zuerst die Farben nur conventionell zur Unterscheidung der Theile zu verwenden, und die Pinakes mit schwarzen Figuren, die Vasen, der Mannskopf mit blauem Barte und der grünen Hornhaut auf der Akropolis[2] beweisen die ebenmässige Herrschaft der conventionellen Farbenvertheilung in Malerei und Plastik.[3] Wir sahen die gleichmässige Entwicklung in der darauffolgenden Periode bunter Schönfarbigkeit nach physiologischer Auswahl und müssen nun untersuchen, ob zur Zeit der Herrschaft der Localfarbe in der Malerei die Localfarben auch bei der Bemalung plastischer Werke beobachtet, ob jene einheitliche Entwicklung auf dieser dritten Stufe der Malerei nicht gestört wurde.

Von der völligen Entwicklung der Malerei mit Beobachtung der Localfarben haben wir in den campanischen und römischen Fresken ein so reiches Beweismaterial, dass wir ihre Existenz nicht erst zu beweisen brauchen. Und wie natürlich, auch darin ganz der modernen Malerei entsprechend, haben alle diese Gemälde, in denen die natürlichen Farben der Gegenstände wiedergegeben sind, in sich räumlichen Zusammenhang. Ja man möchte ohne weitere Untersuchung sagen, dass dieser räumliche Zusammenhang die Ursache der Umwandlung der Malerei von einer willkürlich schönfarbigen in eine naturnachahmende Malerei mit Beobachtung der Localfarben war. Sobald die Durchbildung des Hintergrundes, sei es als Landschaft oder als Innenraum, vollzogen war, war eine freie Willkür in der Vertheilung der Farben nicht mehr möglich oder doch ganz anders beschränkt als in der vorhergehenden Periode. Die Landschaft und der Himmel darüber, Meer und Flüsse, Gebäude innen und aussen mit den Teppichen und Geräthen waren in ihrem Zusammenhange nur verständlich, wenn sie mit Nachbildung ihrer natürlichen Farben dargestellt waren, und das musste schnell zu völlig natürlicher Darstellung der sich in dieser Umgebung bewegenden Figuren führen, um so mehr als, was ihre Hautfarbe betraf, dazu schon eine Einleitung gemacht war. So finden wir in den uns erhaltenen Fresken aus dem ersten Jahrhundert vor und den folgenden nach Christo auch nicht einmal eine Verletzung des Gesetzes der localfärbigen Bemalung, wenn es sich nicht um rein decorative Zwecke handelt. Wir müssen uns nur fragen: wann fand diese Wandlung statt? und da uns Gemälde fehlen, an denen wir die historische Entwicklung verfolgen können, so wollen wir, zunächst supponirend, die einheitliche Entwicklung der griechischen Kunst habe fortgedauert, fragen: wann tritt in der Zeichnung, in der Vasenmalerei und im Relief die geschlossene Raumwirkung auf? Das heisst mit anderen Worten: wann finden wir Zeichnungen oder Reliefs, an denen, wenn wir die Figuren herausnähmen und hinter ihnen die Züge der Landschaft oder die Architekturtheile ergänzten, noch ein Bild mit geschlossener Raumwirkung übrig-

[1] Neben der oben besprochenen Farbenvertheilung, bei welcher das Fleisch weiss blieb, war gleichzeitig eine andere in Uebung, in der es, bei den Männern wenigstens, eine braunrothe Färbung erhielt. C. T. Newton (Discoveries at Halicarnassus I, p. 238) berichtet, dass an den Friesreliefs des Mausoleums bei ihrer Aufdeckung das Nackte eine braunrothe, der Grund blaue Färbung hatte; ein Stück eines attischen Votivreliefs zeigt dieselbe Fleischfarbe (Friederichs-Wolters, Nr. 117). Als Beispiel für die Malerei weise ich auf den anstürmenden Krieger mit braunem Fleische bei weissen Waffen und weissem Grunde: Pinax von der Akropolis, Ephemeris 1887, Taf. VI. Man möchte bei dieser verschiedenartigen Behandlung des Fleisches an den von den Quellen berichteten Unterschied von griechischer und asiatischer Malerei denken, der vielleicht in nichts anderem bestand als in solchen traditionell gewordenen Anwendungen bestimmter Farben. Es ist dabei, nachem die Sache einmal fester Stil geworden, gar nicht auffällig, dass sich in einer Stadt wie Athen Beispiele der einen wie der anderen Art finden.

[2] Antike Denkmäler I, 30.

[3] Aus den eigenthümlichen Bedingungen der Technik hat sich eine conventionelle Farbengebung auf den bemalten Thongefässen, mit Ausnahme einiger Classen, bis in die Spätzeit des Hellenismus erhalten.

bliebe, sei es eine Landschaft oder ein Innenraum? Die älteste geschlossene Landschaft dieser Art bietet uns die Ficcoronische Ciste, die ältesten Innenräume die Theatervasen des Assteas und das älteste Relief mit geschlossenem Hintergrunde der kleine Fries des Altars von Pergamon, Werke also, die in die zweite Hälfte des dritten oder die erste des zweiten Jahrhunderts v. Chr. fallen. Die Vasen des Assteas führen uns noch weiter; sie zeigen, woher die Anregung zu dieser endlich erreichten Bildwirkung kam. Die Skenographie hatte da vorgearbeitet, selbstständige Hintergründe geschaffen, die gewiss durch lange Zeit nicht naturalistisch sondern, dem ganzen Charakter der griechischen Kunst entsprechend, typisch decorativ waren, und endlich, für unsere gewohnte Vorstellung von der Kunstentwicklung spät genug, hatte sich auch im Bilde zusammengeschlossen, was man auf der Skene schon lange zu sehen gewohnt war: wandelnde Figuren vor einem geschlossenen Grunde.

Eine solche Veränderung in der Malerei, die, wie wir annehmen mussten, auch die Durchführung des Localcolorits zur unmittelbaren Folge hatte, konnte einsichtigen Kunstforschern nicht verborgen bleiben und wir müssten fast bezweifeln, dass sie wirklich zu jener Zeit stattgefunden hat, wenn sich in der Literatur darüber keine Nachricht fände. Aber sie ist bemerkt worden und nicht etwa zufällig erwähnt sondern bemerkt von jenem Manne, der dem Alterthume als der beste Kenner galt, von Polemon. Er beschreibt ein Gemälde des Hippeus mit der Hochzeit des Peirithoos. Von der Composition, von den handelnden Personen weiss er nichts zu berichten. Er übergeht sie und zählt dafür eine Reihe von Einzelnheiten auf, die zusammen sein Erstaunen darüber und seine Bewunderung dafür ausdrücken sollen, dass die verschiedenen im Gemälde dargestellten Geräthe ihre Localfarbe zeigten, das ganze Bild einen in sich geschlossenen Raum.[1] Hätten schon die gepriesenen und berühmten griechischen Maler die Localfarben richtig gewählt, was hätte es für einen Sinn gehabt, mitzutheilen, dass man auf dem Gemälde des Hippeus das Material, aus dem die Weingefässe und das Trinkgeschirr, die Bänke und die Lampe gemacht waren, erkennen konnte, wenn sie raumumschlossen gewesen wären, dass der Boden mit Teppichen belegt war und dass von der Decke eine brennende Leuchte hing. Das mitzutheilen, hatte nur dann Sinn, wenn das Alles neu war, wenn es eines der ersten Bilder war mit Raumzusammenhang und natürlichen Farben an den Gegenständen. Waren, was nicht zu bezweifeln, diese Dinge für Polemon neu, — und wären sie das nicht gewesen, so müsste er für einen zu verlachenden Schwätzer gegolten haben, wie auch die Aufnahme dieser Beschreibung durch Athenäus beweist, dass sie bei Polemon ein seltenes Stück war, — so führt uns das wieder an den Beginn des zweiten Jahrhunderts.

Es gibt noch eine andere Art, eine geschlossene Raumwirkung zu erzeugen als die durch die malerische Durchführung des Hintergrundes, das ist, wenn man die Figuren des Bildes oder Reliefs so nahe aneinander rückt, dass keinerlei Zwischenraum oder Hintergrund mehr bleibt, kein idealer und kein natürlich gedachter. Ein Relief, in dieser Weise behandelt, ist der Gigantenfries in Pergamon, ein Gemälde dieser Art das Mosaik mit der Alexanderschlacht aus Pompei und, fügen wir es nochmals hinzu, die Vorbilder für die Reliefs am Grabmal der Julier in Saint-Remy. Die in scurzo gezeichneten Pferde, Reiter und Soldaten sind zu compacten Massen aneinandergerückt; das Gefühl der Raumvertiefung soll durch den kahlen Baum erreicht werden, der hinter der Kämpfermasse aus der Ebene aufragt, und durch die vorgestreckten Lanzen rechts hinten, während ihre Träger von den vorderen Figuren verdeckt werden. Anstatt des Himmels erscheint noch wie in der älteren Malerei eine weisse Fläche. Müssen wir nun das Urbild dieses Mosaiks in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts setzen, so wird es uns auch als Zeugniss für den Uebergang zum raumumschliessenden Hintergrunde wichtig und bestätigt unsere chronologische Ansetzung der neuen Erfindung.[2]

[1] Polemon bei Athenäus XI, 474, D.

[2] Auf diesen Mosaiks ist der Schlagschatten schon zur Erhöhung der Wirkung verwendet. Die erste Erwähnung des Schlagschattens in der Literatur findet sich bei der Schale des Sosias. Das führt uns aber wieder in die pergamenische Periode. Mancherlei Uebergänge anderer Art mögen sich sonst noch gefunden haben.

Mit dem räumlichen Zusammenschlusse und mit der Beobachtung der Localfarben war diese letzte entscheidende Wandlung im Stile der griechischen Malerei nicht abgeschlossen. Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass der Maler nun in der Farbenwahl nicht mehr frei oder doch nicht mehr ganz frei war. Wenn er die bunten, schönen, ungebrochenen Farben, die seine Vorgänger nach physiologischem Antrieb und subjectivem Geschmack so geistreich zu teppichartiger Wirkung vertheilen konnten, objectiv nach ihrer Stellung zu den natürlichen Vorbildern hätte unvermittelt neben einander setzen wollen, so wäre der Eindruck, den dieses zufällige Zusammentreffen greller Farben hervorgebracht hätte, peinlich, roh, ja unleidlich gewesen. Es gibt nun drei Mittel, die bunten Farben eines Bildes in gefällige Harmonie zu bringen. Das erste darunter besteht in einem gemeinsamen verbindenden Ueberzug, der sie einer monochromatischen Wirkung näher bringt. Es ist anwendbar bei natürlicher Farbengebung sowie bei einer Vertheilung mit decorativer Willkür und, was Perugino und die alten Venezianer thaten, ihre Bilder mit goldigen Velaturen zu stimmen, das hatte schon Apelles versucht durch eine Art rauchfarbigen Firnisses.[1] Die anderen Mittel sind die Zuführung von Licht, das mit seinem weissen Glanze die Kraft der Localfarben bricht und ihre Wirkung auf die Mitteltöne und Schatten beschränkt, oder eine verdunkelnde Beschattung, die dann die Localfarben nur an den belichteten Stellen wirksam hervortreten lässt, um sie so zerstreut, geschwächt und aufgelöst der allgemeinen Helle oder dem Dunkel harmonisch zu verbinden.

Mannigfache Uebergänge sind möglich von der einen Art der Malerei, die man heute nach französischem Vorbilde Freilichtmalerei zu nennen übereingekommen, und jener anderen der Tenebrosi und des Chiaroscuro. Beide Arten können die töneverbindenden Lasuren in ihr System aufnehmen oder sich auf wenige Farben beschränken; immer aber wird eine der beiden Hauptarten vorherrschen und dem Bilde seinen Charakter geben. Von der Stilisirung der Formen oder ihrer unveränderten Nachbildung ist die Behandlung im freien Licht oder durch Schattendunkel nicht abhängig. Stilisten, Naturalisten und Illusionisten nehmen an beiden Theil. Man kann formschöne Linienspiele mit eisenschweren russigen Farben füllen, wie es Raffael in seinen letzten Jahren that; man kann aus schwarzer Nacht erschreckende Gestalten auftauchen lassen von unbedenklichem Naturalismus, wie Caravaggio, oder durch das Düster phantastische Märchenfiguren führen, wie Rembrandt. Im Lichte liess Fra Angelico seine Engel und Himmelsfrauen auf die Erde niedersteigen; Piero della Francesca Licht und Luft um Figuren spielen, streng gezeichnet, als wären sie aus Stein gehauen; und, begabt mit der Kraft eines Gottes, bildet Velasquez mit Licht und Luft die Natur nach, als müsste er sie von Neuem schaffen. Ethnische und klimatische Unterschiede in ihrer complicirten Wechselwirkung, die in die Entwicklung der modernen Kunst beständig umgestaltend eingriffen, liessen, wie es die aufgeführten Beispiele zeigen, wechselnd einmal Licht, einmal Schatten in der Malerei die Herrschaft gewinnen. Das war anders in Griechenland. Da hatte der Maler keine Wahl: er sah, wie das Licht um ihn die Localfarben theils verband theils verschlang, und musste das in seinen Bildern so wiedergeben, wie er es sah, nachdem einmal die griechische Kunst in ihrer organischen Entwicklung an der Stelle angelangt war, wo einem consequenten Naturalismus nicht mehr auszuweichen war. So lange es möglich gewesen, hatte sie alle naturalistischen Anwandlungen zurückgewiesen und sie suchte den Naturalismus auch jetzt zu umgehen und zu schwächen, zuerst durch ein bauschiges Barocco im zweiten Jahrhundert und dann durch eine an den Empirestil erinnernde Nüchternheit im ersten. In der Malerei war das Plein-air eine nothwendige Folge gewesen und wir finden es auch an den campanischen Bildern ausnahmslos durchgeführt, ja es artet auch dort nicht selten, wie in der Malerei unserer Tage, in fades, kalkiges, bläuliches und rosiges Irisiren aus. Es sei vorläufig nur nebenbei bemerkt, dass es bei diesem

[1] Plin. XXX, 97.

fundamentalen Unterschiede der neueren von der älteren griechischen Malerei unmöglich ist, in den campanischen Wandbildern Nachahmungen von Originalen zu finden, die älter als das dritte Jahrhundert sein könnten; höchstens einzelne Schemata der Bewegungsmotive, die sich traditionell erhalten haben, mögen auf eine ältere Kunst zurückweisen.

Wie sind nun in dieser Periode der Localfarbenherrschaft, mit ihrer Bevorzugung der lichten Farbentöne vor den gesättigten, Marmorstatuen oder Reliefs bemalt? Die aus farbigem Marmor zusammengesetzten Büsten, wie jene Frauenbüste des Capitols[1] oder der Antinous-Mandragone im Louvre aus fleischfarbenem Marmor,[2] würden uns Andeutungen über die naturalistische Bemalung der Büsten am Ausgang dieser Entwicklung in hadrianischer Zeit geben oder vielmehr eine Bestätigung dessen, was die Büsten der völlig ausgebildeten Illusionsplastik schon durch ihre Behandlung lehren; aber das könnte ebensogut das endliche Resultat einer Entwicklung sein als das Zeugniss für die ununterbrochene Fortdauer und Fortentwicklung einer aus der hellenistischen Periode übernommenen Kunstgewohnheit. Fehlen nun in unserem Kunstbesitze Marmorwerke, an denen sich eine in den vollständigen Localfarben durchgeführte Bemalung fände, was uns nicht Wunder nehmen darf, weil bis zur Entdeckung des Alexandersarkophages auch ein vollkommen aufklärendes Beispiel für die vorhergehende decorative Bemalung fehlte, so müssen wir uns um ergänzende Belehrung in anderen Materialien umsehen. Da treten die bemalten Thonfiguren erläuternd ein; ich meine jene zahlreichen Figürchen, die in Tanagra und sonst gefunden wurden und deren rosige Gesichtchen und helle Kleider in zarten gebrochenen Tönen die beobachtete Entwicklung der Malerei vom dritten Jahrhunderte bis zum ersten parallel als Beispiel bemalter Plastik begleiten.[3] Im zweiten Jahrhunderte gesellen sich die lebensgrossen liegenden Frauenfiguren auf etruskischen Sarkophagen dazu mit ihrer naturwahren Bemalung der Fleischtheile und den reichen Gewändern in lichten glänzenden Farben.[4] Wir müssen sie als Beweisstücke gelten lassen, weil bei allem Vorauseilen der etruskischen Kunst, was den Naturalismus betrifft, eine Discrepanz in einem so wichtigen Stücke doch unmöglich wäre. Es gesellt sich aber ausserdem noch ein indirecter Beweis für die naturfarbene Bemalung von Marmorstatuen dazu, durch welchen die bemalten Thonfiguren als Glieder einer Kette erst ihre rechte Bedeutung bekommen. Es sind die in Pompeji an die Wände gemalten Nachbildungen von naturfarbigen Marmorstatuen. Da ist zuerst die Statue der Artemis als Brunnenfigur an eine Wand der Casa di Apolline gemalt, mit hellem Incarnat der nackten Theile, gelbem Chiton und gelben Jagdstiefeln.[5] Es ist bezeichnend für das Vorurtheil, welches bis vor Kurzem die Farblosigkeit der Statuen verfocht, dass Helbig, der die Figur ganz gut als Statue erkannt hatte, sie unbekümmert um ihr buntes Colorit als in Marmorfarbe ausgeführt beschrieben hat.[6] Eine Apollostatue, in gleicher Weise als Brunnenfigur in der Casa dell' Orso neben dem Brunnen im Garten an die Wand gemalt, zeigt ebenfalls das frische Localcolorit des Fleisches.[7] Eine ganze Reihe solcher Beispiele kam vor nicht langer Zeit in der Casa del Centenario zu Tage. Dort ist ein Garten gemalt mit Wasserspielen: quadratische Becken, in denen Wasser aufsprudelt und über die Ränder fliesst, sind vor den Hecken reihenweise aufgestellt; jedes wird von einer kauernden Flügelfigur getragen, die naturalistisch bemalt ist. Also sogar solche nur als Stützen verwendete Bildwerke hatten ihre naturfarbene Bemalung. Dazu kommen jene ebenfalls an die Wände von

[1] Vergl. oben, p. 37.

[2] Vergl. L. Dietrichson, Antinoos, Christiania 1884, p. 230, und Ottfried Müller, Handbuch, 203, 3.

[3] Natürlich versetzte sie die erste Begeisterung ins vierte Jahrhundert, was einmal im archäologischen Kunstdialekt gleichbedeutend mit gut, schön und reizend geworden; aber schon Reinhold Kekulé bemerkte gleich bei der ersten Publication, die er veranstaltete, dass die meisten davon dem Verlaufe des dritten Jahrhunderts vor Christo und noch jüngerer Zeit angehören (Reinhold Kekulé, Griechische Thonfiguren aus Tanagra, Stuttgart 1878, p. 24).

[4] Der Sarkophag mit der liegenden Frau aus Chiusi im etruskischen Museum zu Florenz nach einem Aquarelle Ernst Eichler's in den Antiken Denkmälern I, 20.

[5] Helbig, Wandgemälde, 240. [6] Helbig, ebenda. [7] Fehlt bei Helbig.

Gärten gemalten Mädchen, die eine Muschel vor sich halten.[1] Auch an der bekannten Gruppe des Chiron mit Achilles im Garten der Casa dell' Adonide ferito wurden noch die Reste einer naturfarbenen Bemalung beobachtet.[2] Diese Zeugnisse für die Polychromie der antiken Plastik von einziger Beweiskraft verblassen von Tag zu Tag mehr und werden in nicht langer Zeit verschwunden sein. Naturfarbig behandelte Statuen im Innern der Gemächer, die architektonische Dienste leisten, wie Atlanten in einem Hinterzimmer der Casa del Labirinto, weibliche Karyatidenhermen in reichen Gewändern (Reg. VII. Ins. I, 40), die Herme eines Silenes (Reg. IX. Ins. VI, via secunda, zweite Thüre ohne Nummer) leiten zu jenen lebendig gedachten bunten Figürchen über, die die Architektur durchspielen, Erfindungen, die sich nur aus der naturfarbig bemalten Plastik heraus verstehen lassen. Durch jene an die Wand gemalten Statuen wird bestätigt, was die Farbreste an einer in Pompeji gefundenen Statuette der Venus hatten schliessen lassen.[3] Ihr gelbes Gewand stimmt in der Farbe mit jenem der Diana in der Casa dell' Orso überein und Spuren von rother Farbe, die sich im Nabel und den Nasenlöchern erhalten haben, lassen keinen Zweifel, dass die nackten Theile der Statuette, einschliesslich des Gesichtes, mit einem durchgängigen Farbenüberzuge versehen waren.[4] Ein Marmorkopf im britischen Museum, der etwas später fällt, hat noch seine vollständige Bemalung erhalten. Sie stimmt genau mit der der gemalten Statue in Pompeji überein.[5]

Kehren wir zu dem Relief des Titusbogens zurück, von dem wir ausgegangen sind. Das Relief mit den Trägern der Tempelgeräthe nöthigte uns, eine Vollendung durch Bemalung anzunehmen, wie wir sie an den decorativen Reliefs wie dem Kranz von SS. Apostoli und an den gleichzeitigen Büsten hatten voraussetzen müssen. Dass diese Bemalung nur unter genauer Beachtung des Localcolorites ausgeführt sein konnte, lehrte uns die Beobachtung der parallelen Entwicklung der Malerei und der Bemalung der Plastik, die schon vor länger als drei Jahrhunderten bei der natürlichen Färbung angelangt war. Seit man aber damals begonnen hatte, die Localtöne einzusetzen, war in der Plastik der grosse Wandel von dem Naturalismus zum Illusionismus eingetreten oder im weiteren Sinne, es war an Stelle des morgenländisch-hellenistischen der abendländisch-lateinische Stil getreten. War das nun auch in der Malerei geschehen und unterscheidet sich auch die Bemalung der Bildwerke in der naturalistischen Periode von der in der illusionistischen? Da belehren uns zum

[1] Gut erhaltene Beispiele im Vorgarten der Stabianerthermen. Helbig, der diese gemalten Statuen unter Nr. 1057—1062 aufführt, hat auch hier die naturfarbene Bemalung des Fleisches übersehen.

[2] Woermann, Kunst- und Naturskizzen I, p. 225 f., vergl. auch p. 234. Die Folgerung, die Woermann aus diesen naturfarbig bemalten Statuen zieht, es seien bemalte Thonstatuen nachgebildet, hat schon Treu abgewiesen.

[3] Publicirt von Dilthey, Arch. Zeit. 1881, Taf. 7, darnach bei Baumeister III, Taf. XLVII.

[4] So richtig Dilthey, a. a. O., p. 134, der auch auf eine zweite Statuette der Venus im Museum von Neapel (Nr. 7) hinweist, auf deren Nacken sich Reste einer warmen Fleischfarbe erhalten haben (a. a. O., p. 135, Anm. 13). Wenn ich recht beobachtet habe, so rühren die Farbspuren am Fleische jener besprochenen Venusstatuette von Zinnober her. Ich urtheile natürlich nur nach dem Eindruck der Farbe, nicht nach einer chemischen Untersuchung, und bin mir wohl bewusst, wie leicht eine Verwechslung von Zinnober und Eisenroth möglich ist. Unter den damals üblichen und für jenen Zweck möglichen Pigmenten gibt der Zinnober auf Marmor die beste Fleischfarbe und Beimischung von Ocker oder auch von Rebschwarz ermöglicht es, alle Nuancen des Incarnates wiederzugeben. Auf Zinnober weist auch eine bekannte Stelle des Vitruv (VII, 9). Er macht aufmerksam, dass man bei der Wandmalerei den Zinnober nicht wie die anderen Farben behandeln darf sondern, weil sich die Farbe sonst in der Luft bald verändern würde, die mit Zinnober bemalte Wand auf das Sorgfältigste bohnen müsse, so wie man es mit den nackten Bildsäulen mache (uti signa nuda curantur). Als man noch an der Meinung festhielt, die antiken Statuen hätten der Färbung entbehrt, glaubte man diese Stelle des Vitruv auf einen Wachsüberzug des farblosen Marmors deuten zu müssen. Vitruv will aber nichts weiter sagen, als dass der Zinnoberanstrich der Wände auf dieselbe Weise durch Wachs geschützt werden müsse wie die Färbung der Fleischtheile an den Statuen, die zu seiner Zeit allgemein üblich war. Und dieser musste wohl aus demselben Grunde gebohnt werden wie die Wand, weil er aus Zinnober bestand. Sicher bestand er aus Zinnober beim capitolinischen Jupiter. Vergl. dazu H. Blümner, Technologie III, p. 201.

[5] Georg Treu, Arch. Jahrb. IV, p. 18, Taf. I. Was Treu von der Nachbildung eines griechischen Originales aus dem vierten Jahrhunderte sagt, ist gänzlich aus der Luft gegriffen. Es ist ein flacher Idealkopf der späteren Kaiserzeit, wie er auf Decorations- und Gartenstatuen wiederholt vorkommt. Es ist daher unthunlich, von der Bemalung dieses Kopfes auf die Bemalung der Statuen im vierten Jahrhundert zu schliessen.

Glücke die erhaltenen Wandgemälde in Rom und Campanien, dass wenigstens im Abendlande noch im ersten Jahrhunderte nach Christo die illusionistische Behandlung in der Malerei durchgebrochen war, die Einheit der Entwicklung von Plastik und Malerei in der antiken Kunst also auch für diese Periode noch fortgedauert hatte.

Da jedoch ein so wichtiges Ereigniss in der Geschichte der Malerei eine eingehende und zusammenhängende Betrachtung verlangt, die jetzt noch aufgeschoben werden muss, so wäre vorläufig nur daran zu erinnern, dass wir uns sorgfältig hüten müssen, aus der historischen Erstehung der neueren und neuesten Illusionsmalerei auf die Antike zurückzuschliessen. Weil sich der berühmteste und bedeutendste der neueren Illusionisten unter Ueberwindung der classicirenden Asphaltisten und der Tenebrosi, die selbst schon Illusionisten waren, zur Helligkeit seiner Bilder durcharbeiten musste und weil die neuesten Illusionisten fast nur im Sonnenlichte arbeiten, gewänne es leicht den Schein, als ob die Lichtmalerei ein integrirender Bestandtheil des Illusionismus wäre und derselbe, sei es in der Farbengebung, sei es in Anderem, von der Lichtmalerei bedingt wäre. Das ist aber keineswegs der Fall. In dem Verlaufe der modernen Malerei sehen wir Naturalismus und Lichtmalerei häufiger verbunden als Lichtmalerei und Illusionismus und in der alten Kunst lernten wir die Lichtmalerei als die treue Begleiterin des Naturalismus kennen. Da nun auch die antiken Illusionisten Lichtmaler waren wie die antiken Naturalisten, so ist in der Antike ein Unterschied in der Farbengebung zwischen Naturalismus und Illusionismus überall nicht vorhanden.

Nun ist die Farbengebung bei der Bemalung der Sculptur das einzig Belangreiche. Das, was in der Malerei den wesentlichen Unterschied der beiden Gattungen bedingt, die Verschiedenheit der Kunstmittel, mit welchen das Gefühl der Fläche im Beschauer überwunden und die Vertiefung der Bilder hervorgebracht wird, kommt bei Bemalung der Sculptur nicht in Betracht oder spielt eine unauffällige, unbedeutende Rolle; daher die Unterschiede bei der Bemalung der Plastik in dem einen und dem anderen Falle nur so feine sein konnten, dass es uns nicht gelingen wird, sie an dem in den spärlichsten Fragmenten erhaltenen Materiale nachzuweisen. Es ist eben die andere Behandlung der Plastik selbst in Bezug auf momentane Bewegung, auf Licht und Schatten, die illusionistische Effecte auch bei einfacher Behandlung der Localtöne hervorbringen musste, und die zarten, wohlabgewogenen Töne der campanischen Bilder, deren blonde Harmonie zuweilen durch helljauchzende Noten gehoben wird, lassen uns von dem ausgebildeten Farbensinne jener Zeit auch für die Bemalung der Plastik feinen Geschmack voraussetzen. Es braucht dabei die Behandlung in keiner Weise gequält oder complicirt gewesen zu sein.

Es können freilich nur Muthmassungen sein, wie die Bemalung der Reliefs des Titusbogens im Einzelnen beschaffen war. Allein der nicht besiegbare Wunsch, sich das ursprüngliche Aussehen eines solchen Wunders der Kunst wie jener Procession am Titusbogen zu verdeutlichen, mag die Mittheilung von Muthmassungen entschuldigen. Hatte der Künstler des Alexandersarkophages zwischen seinen bunten Farben das Nackte und den Grund unbemalt stehen lassen und dadurch in dem vom Farbenglanze geblendeten Beschauer das Gefühl wach erhalten, vor einem Marmorwerke zu stehen, so konnte, wer an dem Titusbogen die Reliefs vollendete, durch die Beobachtung des Localcolorits die Stilbedingungen der Entstehung des Werkes, eben dass es aus weissem Marmor bestehe, gleicherweise wirksam veranschaulichen. Es brauchte nur die weisse Farbe, welche die römische Tracht bevorzugte, durch den unbemalten Marmor wiedergegeben zu werden. Stellen wir uns die am vorderen Rande stehenden Männer weissgewandet vor, die Träger der heiligen Geräthe mit Kleidern in jenen stumpfen Tönen lichter Erdfarben oder in gebrochenem Lila und Rosa, wie es die pompeianische Malerei bevorzugt, so wird das Vorüberschreiten der hinteren Reihe an den vorne sich verzögernden Männern noch deutlicher geworden sein, das Gefühl der Bewegung wird zugenommen haben und, wenn auch das Wenige, was man von den Kleidern der Standartenträger, die den Zug auf seiner anderen Seite begleiten, sehen kann, bald weiss, bald in unge-

brochenen Farben durchblitzte, wird erst die Vertiefung des Raumes sich vollendet haben. Das Gold der schwankenden Geräthe, das sich von dem Blau des Himmels abhob, war bestimmt, das Farbenbild abzuschliessen. Mag das im Einzelnen anders gewesen sein, gewiss ist, dass dieses seltene Kunstwerk erst durch die Bemalung zu seiner höchsten Wirkung kam, in der es durch den Wechsel der erregten Gefühle, des Eindruckes einerseits der völligen Täuschung, andererseits der Verwunderung, all' dies Leben aus Marmor nachgebildet vor sich zu haben, in dem empfänglichen Beschauer jenes Schwanken der Freude hervorbrachte, welches das verborgene Ziel aller illusionistischen Kunst ist und ihre Meisterwerke, seien es nun römische Reliefs oder spanische Bilder, der Beängstigung enthebt, die der rohen Naturnachbildung nicht selten anklebt.

Zum ersten Male vielleicht, seit der Mensch nach dem Meissel gegriffen, um aus Stein Menschen zu bilden, hatte in diesem Relief des Titusbogens ein Bildhauer der Welt einen reinen Spiegel vorgehalten. Nun sollte er in dem gegenüberstehenden Relief mit seinen illusionistischen Kunstmitteln die Lösung eines anders beschaffenen Problemes versuchen. Der Kaiser sollte auf dem Triumphwagen dargestellt werden, von seinem Gefolge umgeben, von der Siegesgöttin gekrönt, von den allegorischen Figuren der Roma und des Volkes begleitet. Eine Scene also, die in der Phantasie spielt, oder vielmehr eine reale, die die Phantasie umspielt, sollte mit den Mitteln, die für wahrwirkende Nachahmung der Natur gefunden wurden, in täuschender Lebendigkeit aus dem Steine gehauen werden. Von der typenbildenden Kunst war ein solcher Vorwurf leicht zu bewältigen gewesen, die gleichmässige Stilisirung verband den irdischen Vorgang mit den überirdischen Mächten zu einem einheitlichen Bilde. Egypten und der Orient hatten ihre Herrscher von Göttern und Dämonen umgeben und überschwebt gezeigt. Es waren das die ältesten Königsbilder gewesen. Diese Motive hatten in der Alexanderzeit wieder aufgelebt. Apelles hatte seinen König wieder mit Göttern und Dämonen umgeben. An den Diadochenhöfen festgehalten, waren diese Scenen mit dem übrigen hellenistischen Kunstbesitz in das augusteische Rom eingezogen. Auf dem Wiener Cameo thront August neben der Roma, gekrönt und umgeben von allegorischen Figuren, während ihm die Victoria Tiberius herzugeholt hat, und auf dem Pariser Cameo sehen wir den vergötterten Kaiser gegen Himmel getragen.

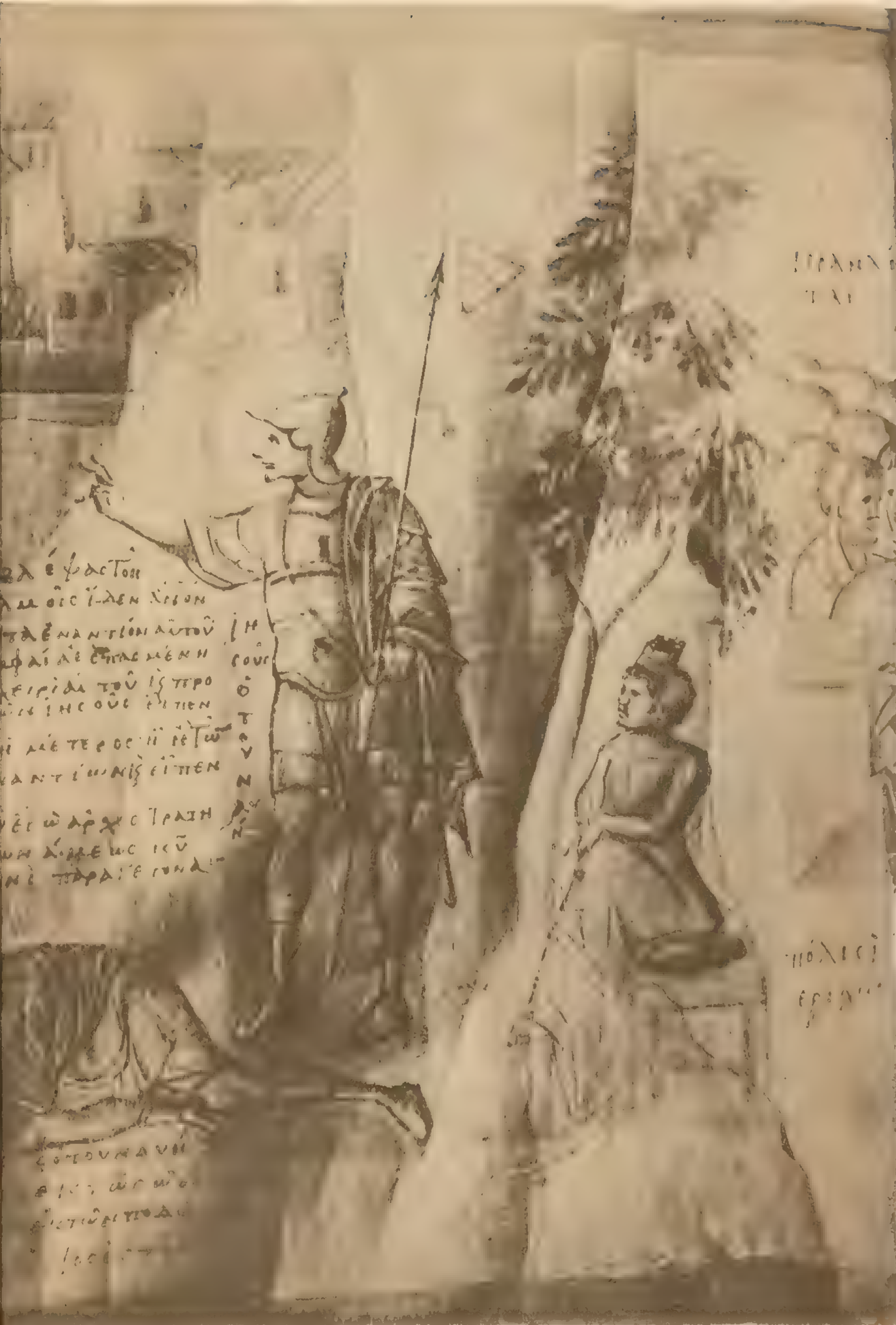
Zuletzt also war diese Scene in den nüchternen Stil der augusteischen Periode eingetreten, der sie als Kleinkram, welcher seine naturalistischen Principien nicht weiter störte, fortgeführt hatte. Die römischen Soldaten, die auf dem Wiener Cameo ein Tropaion errichten, drücken ihren Eifer, die gefangen herbeigeschleppten Barbaren ihre Trauer durch abgewogene Geberden aus, die sie zu schönen Gruppen vereinen. In diese Compositionen, die von älterer Kunst her übernommen worden, war von dem Naturalismus des augusteischen Stiles nichts eingetreten; sie nahmen nur Theil an seiner steifen Zierlichkeit. Jetzt stand am Titusbogen der Illusionismus vor der Aufgabe, dieses Thema aus sich in überlebensgrossen Figuren zu gestalten. Es war eine der letzten Aufgaben, welche die Reception der griechischen Kunst im Abendlande vollenden sollte und welche zugleich ihre Ueberwindung durch die römische Kunst besiegelte.

Stilisten, Naturalisten und Illusionisten, Phidias, Verrocchio und Bernini, Raffael, Jan van Eyck und Rembrandt haben den Weg gefunden, uns vor das Antlitz der Himmlischen zu führen. Nicht auf die Art der Kunst kommt es an sondern auf die Kraft des Künstlers, ob er sich aufschwingen kann zum sonnennahen Hause der Phantasie. Im klaren, breiten Lichte des Südens, nicht im poetischen Helldunkel sollte am Titusbogen der älteste der grossen Illusionisten, von dem uns ein Werk erhalten ist, der Poesie entsprungene Gestalten mit dem wirklich gesehenen Leben des Tages verflechten. Es war freilich der Künstler, der in seiner Procession mit den Tempelgeräthen ein noch heute unübertroffenes Muster des illusionistischen Stiles geschaffen hatte, von dem das schier Unmögliche verlangt wurde. Sehen wir zuerst, wie er die Scene zu ver-



Ein Engel erscheint Jo

Aus dem Jos



esua vor Jericho (Jos. 5, 13—15).

na-Rotulus der Vaticana.

wirklichen suchte.[1] Schon was die Vertiefung des Raumes anbelangt, hat er sich selbst übertroffen. Er hat die Köpfe und Fasces der Lictoren flach auf den Hintergrund gearbeitet und durch das starke Relief der vorderen Figuren die Illusion erweckt, als ob zwischen dem Wagen und seiner Begleitung vorne und den Lictoren dahinter eine freie Bahn bliebe. Er lässt den Wagen aus der Ecke rechts schräg nach vorne zu fahren und sich in der Ecke bis zur Schmalwand Figuren drängen, durch deren Gruppirung erst dieses schräge Herausfahren seine volle Deutlichkeit gewinnt. Ebenso vorzüglich wie dieser Schluss des Reliefs ist sein Beginn mit der Roma und ihrem Begleiter, die sich vorschreitend gegen den Kaiser zurückwenden, die Bewegung des Zuges einleitend. Bewundern wir an diesen Theilen Erfindung sowie Durchführung, so stutzen wir vor dem in Mitte der Composition schreitenden Viergespanne. Denn wenn wir auch zugeben, dass die Pferde schon eine Wendung nach rechts gemacht haben, der der Wagen sogleich folgen wird, so bleibt doch die Art, wie sie schräg vor einander gesetzt sind, um die Perspective auszudrücken, von jedem Standpunkte aus befremdlich. Schon für den am Eingange des Bogens Stehenden, auf den der Zug zukommt, wirkt die gewählte Verkürzung unangenehm; wie er aber vorschreitet und gegen die Mitte des Bogens gelangt, wird die Willkür der Anordnung unerträglich und stört alle Illusion. Es ist ja möglich, dass es für den modernen Beschauer, der an perspectivisch richtig gezeichnete Bilder gewöhnt ist, auffälliger ist, als es für den antiken war, da wir wohl bei einer stilisirten Composition leicht von dem Wissen und Können unserer Tage absehen, jedoch bei einem Werke, das auf Illusion berechnet ist, das Ausserachtlassen der einfachsten optischen Gesetze übel empfinden. Doch muss auch der antike Beschauer den Mangel bemerkt haben, weil in späteren Reliefs ein solcher Verstoss nicht mehr vorkommt, die Trajanischen Künstler sich einfachere Probleme wählen, die ein solches Misslingen ausschliessen. Ein Fundamentalunterschied zwischen moderner und antiker Kunst tritt hier zu Tage. Die moderne Kunst war im fünfzehnten Jahrhunderte durch eine wissenschaftliche Behandlung gegangen, von der sie noch heute zehrt. Die damals gefundenen Grundsätze wirken noch heute, ohne dass er sich dessen bewusst wird, auf den modernen Beschauer ein, der nur befremdet aufblickt, wenn einmal ein grober Verstoss gegen diese Grundsätze seine gewohnte Empfindung verletzt. Gewiss konnte ein antiker Künstler auch ohne perspectivische Kenntnisse ein perspectivisches Erinnerungsbild entwerfen. Ja, eine durchgeführte Linearperspective im Relief würde, was selbst ihre Gesetzgeber[2] zugeben müssen, häufig die Illusion aufheben, vor Allem deshalb, was die Regeln dafür alle übersehen haben, weil sie auf die Schlagschatten, deren Vertheilung die Illusion theils befördert theils bedingt, nicht Rücksicht nehmen könnte. In dem ersten Relief mit den Tempelgeräthen hat unser Künstler ganz richtig gehandelt, indem er fast frei herausgearbeitete Figuren vor seichtere stellte und dazwischen ganz flach gearbeitete Köpfe herausblicken liess, sodass sich für jeden Standpunkt die richtigen Verkürzungen von selbst ergaben. Bei dem Triumphalrelief hat er gefehlt, weil er durch die Verkürzung der Vorderansicht der Quadriga das perspective Problem zu sehr complicirte, während ein perspectivisches Erinnerungsbild nur bei sehr einfachen Vorwürfen annähernd richtig bleiben wird. Freilich, wenn noch Alles gut erhalten und bemalt wäre, würde der heitere Glanz manche Fehler übersehen machen. Die Pferdebeine mit ihren mannigfachen Schatten und Reflexen, das purpurne und vergoldete Saumzeug auf den weissen Pferden — denn die Quadriga als Mittelstück möchte man sich am liebsten als den Repräsentanten des Materiales vorstellen —, das rosige Incarnat der Roma und das kräftigere des nackten Populus, bunte Kleider und Vergoldung, endlich der Kaiser in seinem Schmucke und die schimmernden Flügel der Victoria, wie prächtig, wie festlich mag das Alles gewirkt und dem antiken Beschauer über die unleugbaren Fehler hinweggeholfen haben.

[1] Philippi, a. a. O., Taf. II.

[2] Ernst Brücke, Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste, Leipzig, 1877, Capitel III: Die Reliefperspective, p. 83.

Nur durch die nicht ganz gelungene Durchführung der Illusion im realistischen Theile seiner Aufgabe hat unser Künstler gezeigt, dass ihm, am Beginne der Entwicklung stehend, noch nicht alle Täuschungsmittel unbedingt gehorchten; das Andere aber, was er sich vorgesetzt hatte, war ihm gelungen, die phantastischen Figuren der Realität einzufügen. Wie diese Virago und dieser blühende Jüngling, aufjauchzend als personificirte Festfreude, das Gespann umrahmen, dabei lebhaft erregt neben dem feierlichen Wagen wie Angelpunkte der Bewegung erscheinen, wie sie durch Stellung und Wendung auf den Kaiser als den geistigen Mittelpunkt hinweisen, wie die herangeschwebte Victoria sie in diesem Beginnen begünstigt, das Alles vollendet den Eindruck eines daherrauschenden Triumphzuges und begünstigt die täuschende Wirkung des Lebens, die ohne sie viel an Intensität verlieren müsste. Dabei hatte der Künstler diese Figuren nicht erfunden; es waren griechische Typen, die er übernommen und, ihrer statuarischen Ruhe entkleidet, den modernen Gestalten angenähert hatte. So war auch das blosse Copiren der griechischen Statuen hier schon überwunden und sie konnten sich, zweckmässig umgestaltet, der illusionistischen Kunst anbequemen.

War am Titusbogen das künstlerische Motiv die fortschreitende Bewegung, so wird ein Menschenalter später am Trajansbogen in Benevent[1] ein illusionistischer Vorwurf ähnlicher Art in den einzelnen Reliefs der Vorderseite, der Rückseite und des Durchganges behandelt; es sollte das Gefühl erregt werden, einer Menge gegenüberzustehen, wie sie sich bei öffentlichen Festlichkeiten, religiösen wie politischen, herandrängt, zwängt, drückt, bis der Raum für die officiellen Persönlichkeiten selbst beschränkt wird, die aneinandergeschoben nun ihre Opferhandlungen, Begrüssungen, Empfänge vornehmen; es ist das Gedränge, was hier illusionistisch dargestellt wurde, der stärkste Gegensatz zur durchcomponirten Gruppe, die selbst in den Werken von reifem Naturalismus, wie im Menelaos mit der Leiche des Patrokles, der hellenische Genius nicht anders als in vollendeter Grazie des Linienschemas zu geben wusste. Wir stehen in Italien eben nicht etwa vor den Werken einer Kunst, der ein anderes Gebiet der Darstellung zugefallen war als der griechischen, sondern vor einer, die von jener in ihrem innersten Wesen verschieden war. Mit wie viel Geist und mit wie wenig Mitteln ist in diesem engen Rahmen der Eindruck des Gedränges hervorgebracht! Der Kaiser und, was sonst an Hauptträgern der Handlung vorhanden ist, musste nach vorne bis an den äussersten Rand treten und nach rückwärts wird Figur auf Figur, Kopf auf Kopf eingeschaltet, bis die hintersten Köpfe entweder nach dem alten Principe der Ara pacis flach und ohne Schatten im Profile auf der blauen Luft stehen und dadurch den Grund unendlich zurückweichen machen oder, runder gebildet, ihre Schatten auf die Gebäude des Hintergrundes werfen. Bei einer solchen Abschilderung einer sich drängenden Menge oder eines Zusammendrängens von Functionären wendet sich alles Interesse einer Person oder einigen wenigen Personen zu, wegen derer eben die schaulustige Menge herzugeströmt oder die Priester, Beamten und Soldaten erschienen sind. Alles reckt die Köpfe nach einer Seite und das Bild hat nicht mehr einen künstlerischen Mittelpunkt sondern einen moralischen. Es ist der Kopf des Kaisers, den Alles zu sehen wünscht, die mithandelnden Figuren in dem Reliefbilde droben wie die Beschauer, die unten vor dem Bogen stehen. Enthält der Bogen wie hier in Benevent sechsundzwanzig solcher Rahmen, durch die wir auf eine Häufung von Menschen blicken, so suchen wir immer wieder und wieder den Kaiser; denn was er thut, welche Miene er zur Schau trägt, das will Jeder wissen und nur, wo das Gefolge gross ist und mit dargestellt werden muss, da ist für dieses der benachbarte Raum aufgespart, eben weil es das Gefolge des Kaisers ist. Geradeso bringen heute die illustrirten Blätter von ganz Europa das huldvolle Erscheinen der Monarchen bei militärischen und bürgerlichen Schauspielen Woche für Woche unermüdet ihren

[1] Unzureichende Abbildungen des Figürlichen bei Rossini, Gli archi trionfali, tav. 38 sg.; vortreffliche photographische Aufnahmen bei Almerico Meomartini, I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento, 1889; vergl. dazu E. Petersen, L'arco di Trajano a Benevento, Röm. Mitth., Rom 1892.

begierigen Lesern in ausführlichen Holzschnitten. Neben dem Monarchen werden dann die Mitglieder der regierenden Familien, die Würdenträger des Hofes, hohe Geistliche, Staatsbeamte u. dgl. durch ihre Porträte bezeichnet und dadurch der Vorgang deutlich gemacht. Das ist heute möglich bei der Verbreitung von Photographien, bei der stets zunehmenden Vervollkommnung der Reproductionsmittel, die die Porträte bekannter Personen sogleich überall hin verbreiten. Das wäre aber für die Zeiten des römischen Kaiserreiches unmöglich gewesen; man konnte höchstens darauf rechnen, dass die Gesichtszüge der kaiserlichen Prinzen und Damen und die hervorragender Generale bekannt waren. Die römischen Künstler durften dafür bei ihrem Publicum noch auf ein grösseres Mass naiven Entgegenkommens rechnen als die neueren bei dem ihren. Sie umgaben den Kaiser mit beziehungsreichen allegorischen Figuren und mit Gestalten dämonischen Wesens, die bei den Vorgängen erschienen und die besten Plätze erhielten oder sich durch die Menge gedrängt hatten, und machten solcherweise den Vorgang deutlich, ohne dessen illusionistische Darstellung zu gefährden. Ja selbst die Götter kamen, zusammengeschlossen stehend wie die Anderen, den Kaiser zu erwarten und zu bewillkommen.

Nun war der Augenblick gekommen, wo der continuirende Stil der Erzählung seine feste Gestalt gewinnen konnte. Warum die Menge, unter der der Kaiser erscheinen sollte, immer wieder und wieder in einzelnen Bildern wiederholen? War da nicht eine monumentalere Form zu finden, etwa das Gewoge von Pferden und Männern und die Landschaft dahinter ungetheilt fortlaufen und dazwischen den Kaiser auftauchen zu lassen, hier und dort, überall wo er erscheint, den Mittelpunkt bildend und so in dem fortziehenden Streifen ununterbrochener Bewegung Haltepunkte des Interesses schaffend? Oder sollte es der Phantasie, die in den illusionistischen Stil schon Götter und Dämonen getragen, nicht erlaubt sein, alle die einzelnen Ereignisse, die dem modernen Leser das vergängliche Wochenblatt bringt, überschaulich in Monumenten zu vereinigen, die bestimmt waren, künftige Jahrtausende zu durchdauern? Wie der completirende Stil dem Epos, der distinguirende dem Drama entsprach, so vertritt der continuirende Stil, der uns an der Säule des Trajan entgegentritt, die historische Prosa. Ununterbrochen folgen sich dort die Darstellungen der kaiserlichen Feldzüge. Wir wollen nur ein Stück davon betrachten. Zu Beginn des neuen Kriegsjahres (102?) verlässt der Kaiser das Winterquartier, er schreitet zum Hafen, um sich einzuschiffen, und, wie wir weiter fortschreiten, finden wir ihn sogleich wieder in der kaiserlichen Barke sitzend, wo er, gewohnt, alle Mühen des Krieges mitzutragen, selbst das Ruder führt. Wir sehen ihn am Ziele der Reise ankommen, aussteigen und unmittelbar darauf zu Pferde an der Spitze der Armee. Der Kampf beginnt, die Dacier werden zurückgeworfen und mit Einbruch der Nacht kommt ein Tribus vor den Kaiser, ihm seine Unterwerfung anzubieten. Während der Erneuerung der Schlacht befragt der Kaiser einen gefangenen Barbaren und nach errungenem Siege dankt er seinen Soldaten und erscheint nochmals, wie er an die Tapfersten eigenhändig Geschenke vertheilt. Weiter sieht man ihn aus einer Citadelle heraustreten, an der Spitze der Legionen über eine Schiffbrücke schreiten und wieder, wie er in das Gebirge hinaufsteigt und, oben angelangt, mit seinem Heere vor einer befestigten Stadt erscheint. Er empfängt darauf nochmals Dacier, die ihm ihre Unterwerfung anbieten, er bringt das feierliche Opfer und eifert persönlich seine Truppen zum Kampfe an. Dann lässt ihn der Künstler ein Flüsschen durchreiten, eine Gesandtschaft empfangen, die Armee wieder in die Schlacht führen, nach dem Siege, in das Lager zurückgekehrt, mit gefangenen Häuptlingen der Feinde verkehren, die Aufrichtung eines neuen Lagers beaufsichtigen, die Schlacht wieder leiten, umgeben von seinem Generalstabe die Fortificationen untersuchen, die Unterwerfung der Feinde entgegennehmen und endlich am Schlusse dieses Feldzuges die Soldaten bedanken.[1]

[1] Fröhner, La colonne Trajane, Text, p. 77 ff.; die Tafeln, auf denen der Kaiser in den oben angegebenen Situationen erscheint, sind bei Fröhner folgende: Pl. 58, 59, 60, 61, 64, 66, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77 zweimal, 80, 82, 86, 90, 93, 97, 100, 102, 106.

Dreiundzwanzigmal erscheint der Kaiser in der Darstellung dieses einen Feldzuges und, wenn wir die dreiundzwanzig Windungen der Säule umschreiten, finden wir ihn dort über neunzigmal, sodass er auf einer Windung oft mehr als viermal wiederkehrt. Aber ferne davon, dass uns seine Wiederkehr ermüden würde. Drehen wir uns um die Säule oder, wie wir Buchmenschen es machen, wenden wir Tafel um Tafel in Fröhner's Folianten um und haben wir es einmal erkannt, wie Trajan überall persönlich da ist, selbst Alles beschliesst, anordnet, bei der Ausführung dabei ist, sich aller Mühe selbst unterzieht und in der Freude des Sieges wieder er der Bejubelte bleibt, ja sobald wir das nur zu ahnen beginnen, schrumpft alles andere Interesse zusammen neben dem Interesse an ihm, überall, wo der Krieg fortschreitet, wollen wir wissen, was er macht, und bei jedem weiteren Ereignisse sind wir erst dann befriedigt, wenn wir seinen markanten Kopf herausgefunden haben. Das Kunstmittel der beständigen Wiederholung, das dem nachdenkenden Verstande die Einheit zu zerreissen scheint, erregt die Phantasie des Betrachters, der, wenn er nun seinen Helden durch alle Fährlichkeiten begleitet hat und endlich das grosse Ziel der Unterwerfung Daciens, das sich der Kaiser vorgesteckt, erreicht sieht, die Empfindung heimträgt, als hätte er den ganzen Krieg an des Kaisers Seite mitgemacht.

Und fragen wir um die Kunstmittel sonst, durch welche das Gefühl, einer ununterbrochenen Folge von Ereignissen zugesehen zu haben, so eindringlich gemacht wird, so sind es wieder Kunstmittel der continuirenden Darstellungsweise, die allein diese Empfindung zuwege bringen können, dieses Ineinandergleiten von Stadt, Fluss, Zelt, Wald, Feld, Soldaten, Reitern, Marsch, Schifffahrt, Schlacht, Berathung, diese Menschenmassen in ihrem Aneinanderschieben, Ballen, Sichauflösen, Sichvereinzelnen, dieses periodische Unterbrechen des ewigen Flusses durch das Auftauchen des Kaisers, das den Betrachter zu regelmässigem Ueberlegen und Aussondern der Begebenheiten leitet.

Welche Aufgaben sich nun dieses continuirende Darstellungsprincip in trajanischer Zeit stellen durfte, zeigt uns ein Werk, in dem der illusionistische Stil alle seine Schleussen öffnet. Zerstückelt, zerrissen, in falscher Höhe vermauert, wirkt die Dacierschlacht, die, einem trajanischen Monumente entnommen, zur Schmückung des Constantinbogens verwendet wurde, heute noch mit kaum gebrochener Kraft.[1]

Die äusserste Natürlichkeit der Bewegung ist hier verbunden mit einer idealen Behandlung der Zeit. Das ermöglicht, auf engem Raume Kampf und Sieg zusammenzudrängen. Während mitten in der Schlacht, die sich an dem einen Ende des Bildes mählich verzieht, der Kaiser auf die Feinde wettert, sehen wir ihn an dem anderen Ende nochmals ruhig als den Sieger mit Ehrfurcht empfangen, von der Roma bewillkommt, von der Victoria gekrönt. Der Beschauer, der dieses Werk in sich aufgenommen, weiss, dass nun der Kunst ein neuer Schauplatz eröffnet wurde; er wird sich nicht mehr wundern, dass eine Erzählungsart, der ein solches Stück gelungen, sich durch anderthalb Jahrtausende nicht wieder verdrängen lässt, dass sie fortbesteht, als das Kunstvermögen schwach geworden, dass sie das Wiederaufleben der Kunst bei fremden Völkern begleitet, weil ihr an Eindringlichkeit und Lebendigkeit keine andere Weise der Erzählung gleichkommt.

Hier könnten wir füglich unsere Betrachtungen schliessen. Eine neue abendländische, römische Kunst ist vor uns aufgestiegen. Sie hat sich aus der uralten Kunstübung der italischen Völker folgerichtig entwickelt und mit dem Illusionismus in die Antike ein letztes Kunstprincip eingeführt, das nun fortwirkt bis auf den heutigen Tag. Damit war die in Aegypten einst begonnene Entwicklung der Kunst, nachdem sie in Asien und bei den Anwohnern des Mittelmeeres wachsend umhergewandelt, beschlossen und vollendet. Die niemals ruhende Phantasie hatte sich

[1] Rossini, a. a. O., Tav. 71.

ihren realistischen Tendenzen zugesellt und aus der Kunst täuschender Illusion heraus eine neue Art der Erzählung gestaltet, die continuirende, als die schwankende bunte Blume an dem festen grünen Stengel ihres Verismus. Dass sich diese Darstellungsart mit der Abschilderung der Thaten des Kaisers das Relief erobert hat, gab ihr die Dauerhaftigkeit, deren sie bedurfte, um nicht etwa als eine Mode wieder zu verschwinden sondern in künftige Zeiten fortzuleben.

Dem schwulstigen Barocco im zweiten Jahrhundert vor Christo war in physiologischer Gegenwirkung ein Stil nüchterner Einfachheit gefolgt, der sich in der letzten hellenistischen Culturstätte, in Rom, zum strengen Naturalismus umgebildet hatte; dann war auch der durch die italische Illusionskunst überwunden worden, die sich von der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts unserer Aera im ganzen Römerreiche verbreitete. So dürften wir schon aus dieser Erwägung heraus sagen, dass sich die christliche Kunst, die sich erst drei Jahrhunderte nach jener Bewältigung des Hellenismus durch das Abendland zu entwickeln begann, nicht aus den Resten jenes Hellenismus sondern aus den Resten der zu ihrer Zeit auch schon im Absterben begriffenen römischen Illusionskunst herausbilden konnte, und es wird uns nicht mehr Wunder nehmen, sie mit jener Art der Darstellung schalten zu sehen, die sich als die specifisch römische herausgebildet, mit der continuirenden.

Wäre es hier unsere Aufgabe, der Entwicklung der römischen Plastik zu folgen und die Modificationen, welche die Illusionskunst in ihr erleidet, zu beobachten, dann müssten wir das Triumphalrelief der Antonine aufsuchen, worin sich die Menge, die sich auf dem trajanischen Bogen zu dichten Massen gedrängt hatte, wieder lichtet, indem sich wie in Shakespeare's Römertragödien drei bis vier Bürger aussondern und, fast als Freifiguren gebildet, mit sprechenden Geberden an den vorderen Rand treten und sehen, wie daraus ein Reliefstil entsteht, wo sich fast runde Figuren in einer plastisch gebildeten Landschaft zerstreuen, z. B. an den herabsteigenden Frauen in Berlin, oder wie die einzeln gearbeiteten Figuren in eigenen Gehäusen zu Gruppen zusammentreten,[1] wovon uns Beispiele aus der Villa des Hadrian in Tivoli erhalten sind, bis durch einen neuen Stilumschlag am Ende der Bewegung das Relief des Severusbogens sich wieder landkartenartig verflachte. Wir müssten die Vorurtheile zerstreuen, die sich um die späteren Nachbildungen griechischer Bildwerke gelegt haben, die man wegen ihrer breiten Allgemeinheit schilt, während sie gerade darauf angelegt sind, nur die Hauptdispositionen wirken zu lassen. Denn in augusteischen Tagen hatte man so sehr den Reiz der alterthümlichen Sculptur auf sich wirken lassen, dass man bei den grossen Bauten der fortschreitenden Kaiserzeit ihrer, der alten griechischen Statuen, als in klaren Verhältnissen wirkender Zierstücke nicht entbehren mochte, die jedoch, wenn man sie dazu unverändert copirt hätte, in den tief sich buchtenden Exedren, auf den hohen Attiken, in den ausgedehnten Gärten für den fernestehenden Beschauer Deutlichkeit und Gliederung verloren hätten. Deshalb liess sie der verständige Baumeister von den Steinmetzen für einen bestimmten Platz mit der nothwendigen Aenderung, mit Unterdrückung der Details und stärkerer Betonung der Abtheilungen arbeiten, damit sie von unten die Illusion erweckten, als ob auf jenen hohen Standpunkten alte Statuen ständen, die, wirklich dort hinaufgestellt, zwischen den mächtigen Gliedern der Architektur verschrumpft wären. Wir müssten vor uns die Idealsculpturen der Römer vorübergehen lassen, erst die feinen Mädchenfiguren aus der Zeit des Augustus, wo sich die Bildhauer in naturalistischer Nachbildung von Stoffen und ihren Brüchen nicht genug thun konnten, und die in ihrer peinlichen Durchführung doch nicht der Vornehmheit entbehren, wie die sogenannte Polymnia des Berliner Museums und die vielen anderen Frauengestalten in Schleiergewändern; dann jene herrlichen Gewandstatuen, an denen der illusionistische

[1] Um jedes Missverständniss zu vermeiden, bemerke ich, dass ich die von Milchhöfer publicirte Prometeusgruppe aus Pergamon in Berlin gleichfalls für antoninisch oder noch später halte.

Stil durchgedrungen ist, wo die Falten bei stetigem Flusse der Linien in einer malerischen Wirkung wogen, die der griechischen Kunst fremd und unbekannt war, wie in der grossempfundenen Gefässträgerin, neben dem sterbenden Fechter aufgestellt, deren feierliches Wallen diesem Stile eine Aufgabe gestellt hatte, welche kein Anderer so hätte lösen können; wir müssten die Weiterbildung dieser Gewandbehandlung erforschen, wie sie in der schlafenden Ariadne vorliegt, den Illusionismus in seiner Ausbreitung nach dem Oriente begleiten, wo er in Aegypten noch im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung eine Figur wie den Nil des Braccio Nuovo schuf, und schliesslich seinen Verfall verfolgen. Aber für unsere umschränkten Zwecke mussten wir es uns genügen lassen, an ausgewählten Beispielen die Entstehung und das Wesen der römischen Plastik zu erläutern und auf die Umstände hinzuweisen, unter denen sich in ihr die continuirende Art zu erzählen gebildet hat, um uns noch den Resten der gleichzeitigen Malerei zuwenden zu können und zugleich die Wandlungen aufzuzeigen, welche die continuirende Darstellung in den mythologischen Stoffen hervorbrachte. Wir haben die stetig ändernde Bewegung bisher nur in der Plastik verfolgen können und müssen jetzt untersuchen, ob nicht Aenderungen in der Malerei zu der Ausbildung und Festigung des continuirenden Principes beitrugen. Ein dauernder Kunststrom entsteht nicht aus einer Quelle sondern mannigfache Zuflüsse speisen ihn, bis er mächtig anschwillt, und wenn wir seinen Lauf, wenn auch nur seinen Oberlauf beschreiben wollen, dürfen wir es nicht unterlassen, den Nebenflüssen entlang zu gehen.

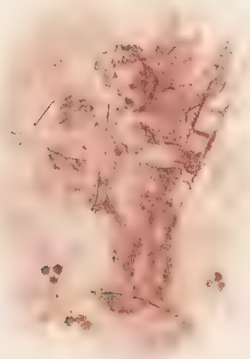


Fig. 12. Putto im Casino Rospigliosi zu Rom.



Fig. 13. Das hölzerne Pferd im Museo Nazionale zu Neapel.

IV.

Als sich die christliche Kunst aus der römischen entwickelte, gegen die Endzeiten dieser, ehe sie ganz versiegt war, hatte die Malerei länger und kräftiger der allgemeinen Auflösung widerstanden als die Plastik. Die christliche Kunst konnte daher der ersten eine grössere Zahl noch lebensfähiger Schemata entnehmen als der letzten. Gegen den Anfang des dritten Jahrhunderts der Kaiserzeit, ja schon gegen das Ende des zweiten scheinen die neuen Compositionen der Maler wirksamer gewesen zu sein als jene der Bildhauer. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass die Reliefs der römischen Sarkophage malerisch seien. Das bezieht sich nicht etwa nur auf die Behandlung sondern es wurde mit Recht behauptet, dass diese Reliefs von der Malerei vorbereitete Motive wiederholten. Freilich hat man sich das auch wieder so zurechtgelegt, dass die römischen Bildhauer ihre Vorlagen in den Gemälden der Diadochenzeit gesucht hätten, weil man einmal gewohnt war, sich den Hellenismus wie den Fleischkessel am Tempel zu Jerusalem zu denken und die Römer wie Helis Söhne, die mit ihren Gabeln hinzutraten und sich daraus gierig die rohen Stücke holten. .

Solches Vorgeben muss uns befremden, wo wir bei Betrachtung der römischen Kunst eine regelmässige nationale Entwicklung der Plastik beobachten konnten, die mit der Schöpfung eines illusionistischen Stiles begonnen hatte und in ihrer Weiterbildung zur continuirenden Darstellungsart übergegangen war. Das lässt in derselben Periode ähnliche Vorgänge in der Malerei vermuthen und es wird jedenfalls nicht ohne Nutzen sein, wenn wir unsere Untersuchung wieder damit beginnen, zuzusehen, ob nicht die Verpflanzung der griechischen Kunst vom Morgenlande in das Abendland so wie in der Plastik auch in der Malerei einen neuen Stil bedingt habe, der in seinem Weiterschreiten endlich bei jenen Compositionen angelangt sei, die auf den römischen Sarkophagen nachgebildet sind.

Das Auftreten des Illusionismus ist in der Malerei leichter zu beobachten und in ihr sein Wesen bestimmter zu definiren als in der Plastik, weil er bei dieser nur in einer Tendenz besteht, den augenblicklichen Eindruck wiederzugeben, während die Mittel dazu verschiedene sind, mehr als von Grundsätzen von der feingeschulten Empfindung des Künstlers abhängen, wogegen die illusionistische Malerei das Resultat einer fortschreitenden, immer genauer und bedachtsamer werdenden Beobachtung der Natur ist, die zu ihrer Verwirklichung solcher Kunstmittel bedarf, welche von den in vorausgehenden Phasen der Naturbeobachtung angewendeten völlig verschieden sind und daher die illusionistisch behandelten Bilder als eine leicht erkennbare Gattung von allen in früheren Kunstperioden geschaffenen Werken sondern lassen.

Versuchen wir es also, diesen grundsätzlichen Unterschied einer naturalistischen und der illusionistischen Malerei zu bezeichnen. Bei der Uebersetzung des angeschauten Körpers in eine Darstellung auf der Bildfläche herrscht, ehe der Illusionismus auftritt, in der antiken wie in der modernen Kunst immer das Bestreben vor, die bezeichnenden Formen in geschlossenem Zusammenhange zu geben, sei dieser in älteren Perioden durch umschreibende Linien, sei er in fortgeschrittenen durch abstufende Modellirung der Formen hervorgebracht. Das bleibt unverändert, als nicht mehr das typische Erinnerungsbild die Darstellung auf der Fläche bedingt sondern der Naturalismus mit seinem Studium der Einzelheiten eintritt und die Wiedergabe der Körperlichkeit zum einzigen Thema der Malerei macht. Wir können das am besten an der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts beobachten. Italienische, flämische und deutsche Maler verfuhren auf ein und dieselbe Weise. Sie suchten das Bild hervorzubringen, indem sie sich durch plastisch hervortretende Naturstudien aller Einzelnheiten auf die Ausführung vorbereiteten. Sie beobachteten die Gesetze der Linearperspective, sie waren auf die Veränderungen aufmerksam, welche an den entfernteren Gegenständen die davor liegende Luft hervorbringt; aber indem sie die Figuren des vorderen Grundes nach dem Modelle zeichneten, ihre Gesichter, Hände, Füsse, die Falten ihrer Gewandung, ihren Schmuck u. s. w. einzeln durcharbeiteten, bei den tiefer zurückstehenden Figuren nicht anders verfuhren, endlich den Hintergrund aus Naturstudien zusammensetzten, accommodirten sie die Augen jedesmal für die betreffende Distanz, so dass trotz des strenge festgehaltenen einheitlichen perspectivischen Augpunktes das durchgeführte Bild nicht die Wiedergabe eines bestimmten Sehactes ist sondern eine Verquickung der Eindrücke verschiedener Sehacte bei beständig wechselnder Accommodation der Augen. Der Naturalist in seinem Wirklichkeitseifer wurde sich nicht bewusst, dass sein Bild nicht eine Nachahmung dessen, was der Anblick gibt, ist, sondern das Resultat seiner fortgesetzten Beobachtung des darzustellenden Gegenstandes, im Grunde genommen bei aller seiner plastischen Wirkung etwas ebenso erst durch umbildende geistige Vorgänge Entstandenes als das typische Konturiren. Im weiteren Fortschreiten suchte man durch das Helldunkel und die Beobachtung der Reflexe dem Eindruck der Wirklichkeit näher zu kommen, ohne davon abzulassen, die Wiedergabe der Körperlichkeit eines Gegenstandes zum Vorwurfe der Malerei zu nehmen, nicht seine Erscheinung vor den Augen. Lionardo da Vinci hat in zahlreichen Studien die Principien dieser Naturalisten aufgezeichnet, vertieft und in ein System gebracht; seine Vorschriften laufen alle darauf hinaus, erstens durch vorbereitende Studien sich Kenntnisse von den Körpern und ihren gesetzmässigen Wechselwirkungen zu verschaffen, durch Anatomie, Schattenlehre und dergleichen, zweitens die Mittel auszusinnen, wie die studirte und nun bekannte Form in sich geschlossen wiedergegeben werden könnte. Immer ist es die Form, die Reliefwirkung, was er erzielen will, daher alle die Vorschriften, wie z. B. Wahl des Nordlichtes für das Atelier, Zeichnen bei bedecktem Himmel, die er gibt, eine möglichst sanfte schattende Abrundung aller Uebergänge bezwecken. Da die zufälligen Vorbilder die gleichmässige Durchmodellirung nur höchst selten darboten, hatten dafür künstliche Bedingungen geschaffen werden müssen.

Es kam aber ein Augenblick, wo malerisch begabte Ingenien nach langer Uebung im Sehen, die sie dem Naturalismus verdankten, erkannten, dass die Erscheinung mit ihren künstlich sorgsamen Studien und Bereitungen nichts gemein habe: dass uns ein Körper, den wir in seiner Farbigkeit und zufälligen Beleuchtung erblicken, nicht jene zusammenhängende Modellirung zeigt wie das künstlich beleuchtete Relief in der Zeichenschule sondern dass sein Bild sich zusammensetzt aus nebeneinander stehenden, unter sich ganz verschiedenen Lichtwerthen und ihren physiologischen Wirkungen auf das Auge, dass also das Bild, das ein Gegenstand unserem Auge bietet, nicht das eines sanft modellirten Reliefs ist sondern aus einem Nebeneinander von Flecken und Punkten verschiedener Färbung und Lichtstärke besteht, die keineswegs zusammenhängende Formen geben sondern aus denen wir die Formen erst mit Hilfe von nicht zum Bewusstsein kommenden Erinnerungen an die Körper erschliessen, dass vor Allem nicht alle Gegenstände des Bildes zugleich gleich deutlich wahrgenommen werden sondern nur jene, welche wir fixiren, während die anderen, sei es nun dahinter oder davor, mehr oder minder in Formen und Umrissen verschwimmen, und das ganz abgesehen von der schon bekannten Abtönung durch die dazwischen liegende Luft.

Der Maler, der diese Beobachtung gemacht und in sich verarbeitet hat, — man kann sie natürlich machen, auch ohne sie zu formuliren, — wird nun nicht mehr seine Bilder aus körperlich durchmodellirten Einzelheiten zusammentragen, nicht aus abstrahirten Abrundungen, sondern er wird Farbentöne nebeneinandersetzen, welche der wirklichen Erscheinung entsprechen und deren Verbindung zu Körpern nicht der vertreibende Pinsel auf dem Gemälde sondern wie bei dem Sehacte die supplirende Erfahrung des Beschauers macht. Der Stilist und der Naturalist besorgen selbst den letzten Zusammenschluss der Form, die dann der Beschauer als etwas Fremdes abliest. Der Illusionist zwingt ihn jedoch, die letzte Verbindung der Eindrücke zu Formen selbst vorzunehmen, und indem er ihn zur Formbildung mit heranzieht, erregt er in ihm die zwingende Ueberzeugung von der Wirklichkeit des Geschauten, eben weil er ihn an der Vollendung der Täuschung hat geistig mitarbeiten lassen. Indem sich der Maler der Hilfsmittel des illusionistischen Stiles bedient, kann er den Beschauer zu analogen physiologischen Vorgängen leiten wie bei dem Sehacte: er legt ihm nicht mehr ein Bild vor, an dessen Wahrheit er beliebig glauben kann, sondern er nöthigt ihn, dasselbe selbst körperlich so zu gestalten, wie er, der Maler, es nach seinem Willen ihm vorbereitet hat. Es ist keine Furcht dabei, dass daraus ein ödes Abschreiben der Natur entstände, eine Vorstellung, die überhaupt nur bei gedankenlosen Laien, die an dem Stoffe kleben, entstehen konnte, weil die Uebersetzung der dreidimensionalen Natur in das Bild auf der Fläche so viel geistige Arbeit und verändernde Gestaltungskraft erfordert, dass von einem Abschreiben irgendwelcher Art dabei nirgends die Rede sein kann. Die eine wie die andere Darstellungsart beruht auf der Wahl; nur bildet die Wahl jener Theilstücke, die sich erst im Beschauer subjectiv zum Bilde gestalten, die höchste und sublimste Form der bildenden Kunst. Sobald dieses Princip gefunden ist, wird die Farbenwahl, die dem Naturalisten immerhin beschränkt war, wieder freier und die Phantasie konnte in diesem Stile so leicht schalten wie noch nie, wobei wir Rembrandts gedenken, der sich eine illusionistische Märchenwelt voll selbsterfundener Formen und Farbtöne schuf.

Wir brauchen nicht in das siebzehnte Jahrhundert hinabzusteigen, wo der illusionistische Stil ausgebildet und allgemein war, um die Freiheit in Bezug auf seine Vorwürfe zu bemerken, sondern wir können schon bei seinem ersten grossen Eingeweihten im sechzehnten Jahrhunderte, bei Jacopo Tintoretto, eine neue Lösung aller Probleme durch den neuen Stil beobachten und dessen figurenreiche Scenen in wunderbaren Lichtreflexen, bei Tage und bei Nacht, in freier Luft oder im Helldunkel, in Zauberlandschaften und im Innern bizarr erfundener Paläste staunend spielen sehen.

Wann ist nun, fragen wir, der Illusionismus in der antiken Malerei aufgetreten? Und war er schon damals der Bewältigung aller malerischen Vorwürfe gewachsen?

Diese Fragen zu entscheiden, wird nicht unmöglich sein, weil von der Zeit an, in welcher in Rom die hellenistische Plastik mit ihrem trockenen Naturalismus eintrat und dort ihr eigenthümliches Nachleben hatte, bis zur Zeit, wo sich aus ihr der nationale römische Illusionsstil herausgebildet, die grösste Masse der uns erhaltenen antiken Malereien stammt, nämlich die in den campanischen Städten. Wenn wir auch nicht annehmen dürfen, dass sich diese Wendung der Kunst, vorausgesetzt, dass sie in der Malerei so wie in der Plastik eintrat, in Campanien, wo noch andere Einflüsse mitwirkten, sogleich und in gleicher Weise bemerkbar gemacht hätte wie in Rom, wo sie heimisch war, dürfen wir wenigstens hoffen, Erscheinungen zu begegnen, die uns das spärlich erhaltene römische Material erklären und ergänzen helfen. Es sei erlaubt, das Ergebniss der Untersuchungen August Mau's, wie er sie in seinem bekannten Werke über die Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji gegeben,[1] in ihren Hauptpunkten zu wiederholen, um daran die unsere Fragen betreffenden Schlussfolgerungen zu knüpfen.

Bis etwa in das dritte Jahrzehnt des ersten Jahrhunderts v. Chr.[2] war in Pompeji wie überall eine Ausschmückung der Wände im Inneren der Häuser und öffentlichen Gebäude mit Stuccoplatten üblich gewesen, die Incrustationen aus Marmor und härteren Steinen nachbildeten. Wie in Pompeji fand man sie in Pergamon[3] und Magnesia. Vitruv ist für die allgemeine Verbreitung dieser Decorationsart Zeuge,[4] welche Mau den Incrustationsstil nennt. Etwa nach dem Jahre 80 wird diese Ausschmückung mit Tafeln von der nun allgemein werdenden Wandmalerei verdrängt, d. h. es werden an der Wand wirklich mit dem Pinsel vom Maler durchgeführte Darstellungen ausgeführt, während die frühere Decoration der Maurer liefern konnte, der den Stucco färbte. Jedoch scheint sich die Incrustation der Wände mit kostbaren Platten für die öffentlichen Gebäude und Prachträume, wie die Bäder z. B., forterhalten zu haben; in den altchristlichen Basiliken ist sie noch an vielen Orten vorhanden und wird in der Zeit des Diocletian wieder in Malerei nachgeahmt, wofür uns die Zimmer im Hause der Märtyrer Johannes und Paulus, das kürzlich in Rom gefunden wurde, ein schönes Zeugniss geben. Später trat dieser Plattenstil auch an das Aeussere der Gebäude und die Geschichte der italienischen Architektur im Mittelalter ist von seiner Weiterbildung und provinciellen Differencirung gar mannigfach bedingt.

Was hatte nun am Beginne des ersten Jahrhunderts v. Chr. ermöglicht, sich der Malerei, die sich bis dahin als allgemein gebräuchliche Zimmerdecoration nicht hatte durchsetzen lassen, zu diesem Zwecke fast ausschliesslich zu bedienen? Mau geht darauf nicht ein. Dies kann nur die Erfindung einer neuen Procedur gewesen sein, welche die Herstellung von Malereien beschleunigte und damit verbilligte. Nun sind die Malereien in Pompeji sowie die gleichzeitigen, die in Rom und anderwärts gefunden sind, al fresco hergestellt, in einer Technik, die in älterer Zeit nicht erwähnt wird und die gegenüber der früher üblichen Enkaustik eine unglaubliche Abkürzung des Verfahrens und damit eine allgemeine Verwendung von Gemälden ermöglichte. Es ist also die Erfindung des Fresco, welche es erleichtert hatte, alle Zimmerwände mit Malereien zu verzieren, und noch zu Zeiten des Nero klagt Encolpius, dass die Malerei zu Grunde gegangen sei, »nachdem die Frechheit der Aegypter ein abgekürztes Verfahren für diese grosse Kunst erfunden hatte«.[5]

Drei Stile unterscheidet Mau, die in der decorativen Wandmalerei in Pompeji dem ersten, dem Incrustationstil, folgen. Diese neue Wandmalerei gibt sogleich das Princip des ersten Stiles auf, die Wand durch ornamental vertheilte Platten zu schmücken; sie macht sie zum Felde einer Darstellung architektonischer Art, die den von diesen Wänden umschlossenen Raum perspectivisch

[1] August Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin 1882.
[2] A. Mau, a. a. O., p. 287.
[3] A. Mau, a. a. O., p. 108.
[4] Vitruv VII, 5, 1.
[5] Petronius, 2.

erweitern, indem hinter der Wand auf einem Sockel oder sonstwie aufgestellte Säulenreihen, eine incrustirte Mauer hinter ihnen und über der oft nicht ganz bis zur Decke reichenden Mauer wieder ein Ausblick in ein weiteres Gemach, in eine Concha, in eine Landschaft und so weiter fingirt werden.[1] Bald wird die Mitte jeder Wand ausgezeichnet, ein kleiner Vorbau täuschend hinein gemalt, durch den der Beschauer auf ein Bild, eine mythologische Composition etc. blickt, der dieses kleine Tempelchen als Umrahmung dient.[2] Alle Architektur ist als möglich, als Nachahmung einer wirklichen gedacht, wie denn auch die Materialien der Architekturen und ihrer Zierglieder, als Stein, Holz, Bronze, Glas, der Natur nachgebildet sind. Mau nennt diesen zweiten Stil den Architekturstil.

Auf diesen Stil folgt, wie Mau das ausführlich nachweist,[3] etwa um die Mitte des Jahrhunderts eine dritte Art der Decoration. Während im zweiten Stile die plastischen Theile, als Sockel, Säulen, Gesimse, getreu nachgebildet waren, verflüchtigt sich im dritten Stile ihre architektonische Bedeutung und, wenn auch die Anordnung, wie sie sich am Ende im zweiten Stile gefestigt hatte, in Bezug auf Mittelbau, horizontale und verticale Theilung der Wand etc. beibehalten ist, so nähert sich doch Alles wieder dem rein decorativen Charakter des Flachornamentes. Die diesem Stile angehörigen Zimmer sind leicht an meist weissen oder doch hellfarbigen Verticalstreifen und Pilastern mit sonderbarer, der spät antiken Kunst sonst fremder Verzierung erkennbar.[4] Mau nennt diesen dritten Stil den ornamentalen Stil; als den ungefähren Endpunkt seiner Zeit bezeichnet er das Jahr 50 n. Chr.

Die letzte Zeit Pompejis bis zur Verschüttung im Jahre 79 n. Chr. füllt ein vierter Stil: wieder sind die Wände mit Architekturen geschmückt aber es sind keine wirklichen sondern phantastische; in den zahlreichen Publicationen über Pompeji ist fast nur dieser Stil vertreten. Generationen von Künstlern holten sich aus ihm seit der Wiederaufdeckung Pompejis ihre Motive, wie ihn schon Raffael und seine Schüler bewundert, studirt und benützt hatten in den Thermen des Titus, die ebenfalls in diesem Stile ausgemalt waren.

Es dürfte keine Analogie dafür gefunden werden und müsste Jedermann Wunder nehmen, dass sich aus einer Malerei, die durch die Kunstmittel perspectivischer Darstellung decorirt, eine Flachornamentation entwickelte, welche nach verhältnissmässig kurzer Zeit die eben durchgemachte Entwicklung in umgekehrter Reihe wiederholte, um wieder bei einer, wenn auch im Detail anders gestalteten architektonischen Prospectmalerei anzulangen.[5]

Was ist dieser zweite Decorationsstil mit seiner schweren naturalistischen Nachahmung wirklicher Architekturen Anderes als das malerische Widerspiel der hellenistischen Plastik, die wir im ersten Jahrhundert in Rom auftreten sahen, gerade so nüchtern und pedantisch wie diese. Wenn wir diese peinliche Nachbildung aller Einzelnheiten auf pompejanischen Wänden betrachten, so fühlen wir uns ganz in das augusteische Rom zurückversetzt, wo an derselben Stelle, an der sich das plastische Hauptwerk dieser Periode, die gepanzerte Statue des Augustus, fand, auch uns das Hauptwerk dieser naturalistischen Decorationskunst erhalten ist, in der Villa der Livia bei Prima Porta. Das Zimmer ist dort zwar nicht mit Nachbildungen von Architekturen geschmückt sondern mit der Nachbildung eines Gartens, in welchem Fruchtbäume, seltene Sträucher und Zierpflanzen mit peinlicher Treue nachgebildet und zu Laubwänden vereinigt wurden. Freilich ist

[1] A. Mau, a. a. O., Taf. III, IV.
[2] A. Mau, a. a. O., Taf. V, VI.
[3] A. Mau, a. a. O., p. 287, 409—448.
[4] A. Mau, a. a. O., Taf. X—XX.
[5] Ich gebe die folgenden Bemerkungen im Wesentlichen so wieder, wie ich sie nach der Veröffentlichung von Mau's Buche in den »Mittheilungen des österr. Museums für Kunst und Industrie« (Wien 1882, Jahrg. XVII, p. 94 ff.) gebracht hatte. Aegyptische Ornamente im dritten Stil hat inzwischen auch Mau zugegeben. Vgl. Overbeck-Mau, Pompeji, 4. Aufl., Leipzig 1884, p. 525.

dieses römische Zimmer mit besserem Geschmacke verziert als die Wände des zweiten Stiles in Pompeji, wo wenigstens die ältesten, wie die in der Casa del Labirinto,[1] wohl unter den Wanddecorationen aller Zeiten als Beispiele hölzerner Nachbildungslust einzig erscheinen. Nun sehen wir aber an späteren pompejanischen Wänden und an denen im Hause des Germanicus auf dem Palatin den Stil eine Wandlung in sich durchmachen, so dass wohl auch mögliche aber nicht wirkliche Architekturen, d. h. nicht solche, die in der damaligen Baukunst vorgekommen wären, auf die Wände gemalt sind.[2] Vitruv, die Fleisch gewordene Begeisterung für den augusteischen Naturalismus, erlebte noch diese Wandlung des Stiles und grämte sich, dass nun die Vorbilder nicht mehr den wirklichen Dingen entnommen waren sondern dass die Architekturen frei von der Phantasie geschaffen wurden. »Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati!« ruft er aus.[3] Wenn aber die Architekturen einmal frei erfundene sind mit Gesimsen, Stabwerk und Durchblicken voll bizarren Ornamentes, voll Figuren dazwischen, die bald als bemalte Plastik, bald als lebendig gedacht sind, dann trennt diesen Stil nichts mehr von dem letzten Architekturstil in Pompeji als die andere malerische Behandlung, die in dem letzten nicht mehr naturalistisch sondern illusionistisch ist. Wir können das Verhältniss der Wände des vierten Stiles zu denen des zweiten dem Verhältniss der Sculpturen des Titusbogens zu jenen der Ara pacis gleichsetzen und auch aus denselben Gründen erklären.

Ehe wir uns dieser neuen Malerei zuwenden, wollen wir uns noch einmal des Petronius erinnern, der die Technik des Fresco eine ägyptische Erfindung nennt.[4] Die ältesten gemalten pompejanischen Wände stimmen mit der hohlen Grandezza der letzten Ptolomäerkunst überein und so darf es uns nicht überraschen, dass wir hie und da auf den Wänden des zweiten Stiles altägyptischen Figürchen und sogar altägyptischen Zierformen begegnen. Für die Künstler von Alexandrien, von wo aus sich diese Art der Wandmalerei muss verbreitet haben, lag die Menge solcher Vorbilder zu nahe, als dass sie nicht zuweilen mitunterliefen.

Das war zunächst nur gelegentlich geschehen.[5] Aber in Folge der Verflachung der griechischen Kunst, die ja selbst in Attika in diesem ersten Jahrhundert zu einer Art Renaissance der älteren Kunst geführt hatte, die etwas Anderes war als das gleichzeitige Copiren und neben diesem mit herlief, zu einer Renaissance aus Ohnmacht, die Kunst aus der Natur heraus weiter zu gestalten, also, sagen wir, in Folge der Erschöpfung des Naturalismus und der Unmöglichkeit für die Griechen jener Zeit, auf den illusionistischen Stil einzugehen, hatte sich auch in Aegypten eine Renaissance ausgebildet im Anschluss an jene erwähnten Versuche des zweiten Stiles, eine Renaissance der altägyptischen Kunst. Denn jene weissen Bänder und Pilaster im dritten pompejanischen Stil von durchaus ungriechischem Charakter, die die Wände durchschneiden, sind aus der altägyptischen Kunst genommen. Mau hat das sehr glücklich durch die Worte ausgedrückt, mit denen er einen solchen Pfeiler schildert, ohne dass er weitere Consequenzen daraus gezogen hätte. Er spricht von seiner eigenthümlichen Ornamentirung, »durch die er, von ferne gesehen, an einen Hieroglyphenstreifen erinnert«.[6] Doch nicht nur die Ornamentation dieser Streifen und Pfeiler sondern auch seine weissen Säulen mit den lichten zarten Reifen und Bändern[7] finden ihre Analogie

[1] A. Mau, a. a. O., Taf. III, IV.

[2] A. Mau, a. a. O., Taf. VII -IX.

[3] Vitruv VII, 5, 4.

[4] Petronius, wie oben.

[5] Das ausgedehnteste Beispiel von Anwendung ägyptischer Figuren im zweiten Stil gibt uns eine Wand im Hause des Vesanus Primus (Reg. VI, Ins. XIV, 20); eine ungenügende, besonders in den Farben veränderte Abbildung bei E. Presuhn, Pompei, Leipzig 1882, auf der 10. Tafel zu diesem Hause.

[6] Mau, a. a. O., p. 336.

[7] Vgl. Mau, a. a. O., Taf. XIII und XIV, und dazu die altägyptischen Vorbilder bei Prisse d'Avennes, Hist. de l'art égyptien, die Tafeln mit den Säulencapitälern.

im Altägyptischen; die eiförmigen und halbeiförmigen Gebilde in Ornamenten des dritten Stiles[1] sind augenscheinlich ägyptischen Friesen nachempfunden, in denen Lotosblumen mit Knospen wechseln,[2] während in anderen Streifen die Lotosblume noch deutlich sichtbar ist.[3] An nicht nur in ihrer decorativen Wirkung sondern auch in ihren Detailformen gewollt nachgebildete Hieroglyphenstreifen[4] fügen sich ganze Friese, die mit altägyptischen Scenen gefüllt sind, wie z. B. im Aediculum über dem Laokoonbilde.[5]

In Alexandrien, sehen wir, hatte sich aus dem Architekturstil, der sich inzwischen schon verbreitet hatte, vielleicht bald nach dem Beginne unserer Zeitrechnung ein neuer Stil gebildet, indem die hellenistische Kunst ägyptische Motive aufgenommen und in ihrer Weise umstilisirt und decorativ verwendet hatte. Die teppichartige Form dieser ganzen Decoration und das Aufgeben der perspectivischen Kunststücke hängt zusammen mit der Einwirkung der ägyptischen Flachdecoration. Grosse, in sich geschlossene decorative Compositionen kann dieser Stil nicht mehr hervorbringen und so gesellt er zu alten Vorbildern Details aus der Natur, Kränze und Pfauenfedern oder, was sonst schmückt und verziert, während das architektonische Gerüste unter zierlichsten Umständlichkeiten verflacht. Man darf sich von der peinlichen Sorgfalt der Durchführung des Einzelnen nicht über die Schwächlichkeit des Ganzen wegtäuschen lassen, weil auf uns diese Dinge rührend wirken. Denn für uns hat dieser Stil wieder etwas von der Grossväterzeit gewonnen, wo man in den alten Schlössern zuerst chinesische Motive gerade so umgestaltet verwendet hatte wie dort in Pompeji die ägyptischen und wo uns sogar in Rococosälen das Aegyptische selbst wieder in solcher Umgestaltung entgegentritt. Gerne möchten wir uns den Saal der Vergangenheit im Wilhelm Meister in einer Art dritten Stiles verziert denken, zu dem man zwischen Sphinxen heranschritt, wo man »die Flächen der Wände und des Gewölbes regelmässig abgetheilt sah und zwischen heiteren und mannigfaltigen Einfassungen, Kränzen und Zierathen heitere und bedeutende Gestalten in Feldern von verschiedener Grösse gemalt.« Auch im Gross-Cophta »zeigt sich ein Saal mit ägyptischen Bildern und Zierathen«. Der Gedanke wird uns milde stimmen. Göthes Auge könnte auf jenen Ueberresten mit theilnehmender Freude geruht haben.

Der dritte Stil ist also die speciell alexandrinische Ausgestaltung oder Verkümmerung des Architekturstiles, während der vierte nichts anderes ist als sein üppiges Aufblühen durch die Hilfsmittel der römischen illusionistischen Kunst. Der eine Theil der Malerwerkstätten in Pompeji bezog seine Vorbilder aus Alexandrien und folgte der dortigen Stilwandlung, der andere aus Rom. Einige Zeit bestanden diese Stile in der kleinen Stadt nebeneinander fort, bis endlich neben der sich immer grossartiger gestaltenden römischen Kunst die alexandrinische veraltete.

Was man den vierten Stil nennt, ist das Auftreten des Illusionismus in Pompeji. Und wenn wir jetzt nicht mehr wie in den naturalistisch behandelten Wänden jedes Bauglied in seiner Verbindung mit den anderen sorgfältig durchgebildet sehen, so hängt das von den wesentlichen Bedingungen dieser Gattung der Malerei ab. Der Eindruck eines Einblickes soll gegeben werden und, da sich der Architekturstil schon in der naturalistischen Periode von den wirklichen Vorbildern entfernt hatte, der Einblick in ein vom Maler erfundenes Gebäude. In der Malerei führte daher der Illusionismus sogleich zum Phantastischen. Wir sehen zum Exempel Apollo in einem Walde goldener Säulchen sitzen, auf denen glänzende Lichter zittern, hinter denen sich Thüren öffnen, an die sich Säle schliessen,[6] so dass wir, wenn wir die Gottheiten in Märchenschlössern wandeln

[1] Mau, a. a. O., Taf. XIV oben rechts.
[2] Vgl. Prisse d'Avennes, a. a. O., Archit. Couronnements et frises fleuronnées, Necrop. de Thèb., XVIII XX Dynast., Nr. 7, 9, 10.
[3] Mau, a. a. O., Taf. XX das Ornament unten links.
[4] Ant. di Ercol., Tom. IV, Tav. LXIX—LXX.
[5] Nicolini, Descr. Gen., Tav. LXVI et LXX.
[6] Helbig, Nr. 232.

sehen, nicht mehr fragen, ob diese zu bauen möglich wäre, weil sie ja vor uns als wirkliche erscheinen. Die Hilfsmittel der Illusionsmalerei haben uns den Vorhang von einer Zauberwelt gezogen. Wände thun sich auf und wir blicken rückwärts in Strassen, die im weisslichen Lichte des Mittags starren, während die durchbrochenen Mauern auf dunkelsattem Grunde Guirlanden aus zitternden Zweigchen schmücken. Säulchen auf Säulchen, Giebel auf Giebel bauen sich glänzend übereinander, bunt gekleidete Mädchen treten dazwischen hervor, phantastische Thiere entheben sich den Ornamenten und die berauschende Mannigfaltigkeit, die vor uns liegt, lässt den pedantischen Naturalismus am Beginne des zweiten Stiles dagegen wie Uebungen von Zeichenschülern erscheinen.

Nirgends mehr sind mit sorgfältiger Achtsamkeit auf Rundung die Dinge in Licht und Schatten gesetzt sondern die hellen bunten Farbenflecke stehen nebeneinander, den Schimmer des Lichtes im Süden vortäuschend. Mit der zunehmenden Gestaltungskraft, der frei schaffenden Phantasie, tritt in jenen Architekturen die Nachahmung bestimmter Materialien zurück. Bald ist es nur der Schimmer edler Metalle, der uns seine satten Glanzlichter zuwirft, bald wirkt nur mehr der in wechselnde Regenbogenfarben aufgelöste Lichtstrahl, als wären diese schwankenden Gebäude aus Fragmenten von Seifenblasen gebildet oder als hätte sie ein Zauberer aus gehärteten Thautropfen aufgebaut. Niemals hat die europäische Malerei eine solche Freiheit in der Farbenwahl bei decorativen Schöpfungen wieder erlangt und an Feinheit der Farbenempfindung sind ihnen nur noch die Japaner gleichgekommen, ebenso wie wir in der Plastik sahen, dass sich deren gleichzeitige Nachbildungen von Zweigen und Blättern nur mit den feinsten Naturstudien der Ostasiaten vergleichen lassen.

Freilich ein Schlimmes ist dabei, was diesem Stile in der Malerei anhaftet wie in der Plastik. Nur in den Originalschöpfungen von Meistern kann er seine ganze Kunst zeigen; alle Copien verderben die Vorlagen und die Malerei di macchia artet leicht in Gekleckse aus, weil sie zur Oberflächlichkeit verführt, weil sich Copisten oder dürftige Gesellen die vorbereitende Arbeit glauben ersparen zu können, die in der unendlichen Schulung der Hand und der eindringenden Erfassung der Natur, nicht in vielerlei zusammengetragenen Studien besteht. Auch die Maler des vierten Stiles in Pompeji waren nicht alle erster Gattung. Das sehen wir am besten, wenn wir das Uebrige mit der Bemalung des Macellum vergleichen, wo ein sonst in Pompeji nicht wiederkehrender Künstler erscheint, vielleicht einer, der von auswärts zur Ausschmückung dieses Gebäudes war berufen worden.

Und diesem regen Kunstleben in seinem lebendigen Fortschreiten und seiner beständigen Bereicherung in Plastik und Decorationsmalerei soll sich, so ist die allgemeine Annahme, ein Figurenbild zugesellen, das während dieser 160 Jahre ohne Entwicklung blieb und, in beständigem Einerlei aus der älteren Diadochenkunst seine Muster entlehnend, diese in die immer weiter sich entwickelnde neue Decoration der Wände einsetzte. Freilich sind zur Zeit des Augustus ebenso wie die berühmten alten Statuen auch berühmte alte Bilder copirt worden. Die Marmortafeln im Museum zu Neapel zeigen uns, wie solche einzelne Copien aussahen, das Haus im Garten der Farnesina, wie sie der Decoration der Architekturstile eingefügt werden.[1] Da sind an den Wänden vertheilt Copien nach Bildern, die in Stoff und Zeichnung den attischen Grabreliefs des vierten Jahrhunderts parallel gehen;[2] da sind Nachbildungen noch älterer Werke, die sich dem Stile nach den bunten Lekythen vergleichen lassen;[3] da sind freier behandelte Scenen, die in ihrer ungezwungenen Natürlichkeit schon die grosse Wandlung in der Malerei zur Zeit Alexanders voraussetzen lassen;[4] da sind endlich lebendig, ja barock behandelte Bilder, Liebschaften, Theaterscenen,

[1] Monumenti XII, Tav. Va, XVII, XVIII, XIX, XXIII, XXIV.
[2] Monumenti XII, Tav. VI, 2; VII, 1, 2, 4; XXI.
[3] Monumenti XII, Tav. XVIII, XXII, 4, 5, XXVII, 1, 3, 4, 6.
[4] Monumenti XII, Tav. VIIa, 1—6.

mythologische Vorwürfe, von denen die am freiesten bewegten bis auf Vorbilder aus dem Ende des dritten Jahrhunderts heruntergehen, vielleicht noch tiefer.[1] Aber wie sind sie alle in Zeichnung, Formenbildungen, Composition und Farben, so unterschieden sie auch von einander sein mögen und gleichsam in einer Pinakothek ausgewählter Copien den Verlauf der Geschichte der griechischen Malerei illustriren, dennoch alle als Nachbildungen älterer Richtungen gekennzeichnet und ganz anders behandelt als die in ihrer Stilzeit mit der Decoration übereinstimmenden priesterlichen Frauen und die Erziehung des Bacchuskindes.[2] Diese letzten sind Werke, die als malerische Gegenstücke der spadaischen Reliefs gelten können, nur zarter, durchgebildeter, in der Behandlung aber in nichts verschieden von den pompejanischen Gemälden des zweiten und dritten Stiles oder auch jenen des vierten, in die noch die illusionistische Behandlung nicht eingedrungen. Diese beiden Bilder, unter den erhaltenen antiken von einziger Schönheit in der Ausführung, lehnen sich in ihrer kühlen, vornehmen Weise als ebenbürtige Zeitgenossen der Ara pacis an und stellen uns in der Figurenmalerei das dar, was die genannten Sculpturen und der ausgebildete Architekturstil sind, feine Werke des hellenistischen Naturalismus des ersten Jahrhunderts vor Christo.

Wenn wir nicht ein unnatürliches Auseinanderfallen in der Entwicklung von Malerei und Plastik annehmen wollen, so müssen wir für den Zeitabschnitt, der mit dem Zusammenschluss der Gemälde zu raumeinheitlichen Bildern beginnt und mit der Ausbildung der Illusionsmalerei endet, vom dritten Jahrhunderte vor Christo also bis zum Beginne des ersten nach Christo, auch in der Malerei die drei sich aus einander entwickelnden Zustände der gleichzeitigen Plastik voraussetzen.

Die ältesten unter diesen Gemälden, wie das der ficoronischen Ciste, gefallen sich in einem grossartigen Naturalismus, der, wenn er es auch noch nicht versteht, die Figuren perspectivisch vor einander zu ordnen und aus sich überschneidenden Figuren Gruppen zu bilden, sein hauptsächlichstes Bestreben erfolgreich darauf richtet, die zu rythmischen Compositionen geordneten Einzelnfiguren jede für sich naturgemäss zu verkürzen. An den unteritalischen Vasen lässt sich verfolgen, wie sich hierauf die Malerei immer mehr und mehr in ein wulstiges Barocco verliert unter Darstellung ungezügelter Leidenschaft in Begierde und Geberde. Es war schwierig wie in keiner anderen Periode, mit der Technik der Vasenmalerei wiederzugeben, was die Kunst der Zeit bewegte. Denn der leidenschaftliche Ausdruck der Gesichter, auf den in dem erzählenden Theile der Malerei Alles ankam, musste in diesen Nachbildungen auf das Aeusserste reducirt werden, das allmälige Sichauflösen der Umrisse bei dem immer zunehmenden Geschicke in der Darstellung der Rundung konnte in jener Gattung, die mit Konturen arbeitete, eben nur angedeutet werden. Alles Streben in der Malerei der Zeit war von dem Ringen mit den Problemen der Vertiefung erfüllt, aber nicht von solchen Problemen, die sich durch die zeichnerische Verkürzung lösen lassen, — darin hatte die vorhergehende Periode schon fast Alles erreicht, was hierin zu erreichen der Antike beschieden war, — sondern durch die Auflösung der Formen in dem sie umgebenden Lichte durch die Malerei in plein air, und hierin konnten die Töpfer auch nicht einmal versuchen nachzukommen. Dennoch welch ehrwürdiges Bemühen, in Schimpf und Ernst die ausgelassene Beweglichkeit der grossen Kunst zu erreichen. Das ging nur bis zu einer bestimmten Grenze. Etwas, das dem Laokoon nahe käme, findet sich in der Vasenmalerei nicht mehr; es war vorher schon der ungleiche Kampf aufgegeben worden.

Wenn man sich's nicht bequem machen will, breit hingelagert auf dem Begriffe des Hellenismus, sondern sich bewusst bleibt, dass sich in der Kunst Periode auf Periode nach sie bedingenden physiologischen Gesetzen folgen, wo nach der Ueberreizung zuweilen ein Rückschlag eintritt, so wird man es mitzufühlen verstehen müssen, wie einer Generation, die sich am Laokoon sattgesehen, die hausbackenen »Prachtreliefs« munden konnten, wie sie auch in der Malerei nur

[1] Monumenti XII, Tav. VIII, 1—5, XXII, 1—3, XXVII, 3, 5, XXVIII—XXXIII.
[2] Monumenti XII, Tav. VI, 1, XVIII, XX.

etwas rührend Stilles erfreuen konnte. Denn es ist bisher nur deutscher Schöngeisterei das Kunststück gelungen, zugleich den Laokoon zu bewundern und auf Bernini zu schimpfen, zugleich Thorwaldsen zu preisen und über David zu lächeln.

Wir müssen also ihrer zeitlichen Stellung nach in den pompejanischen Bildern, wenn sie die gleichzeitige Malerei repräsentiren und ihre am meisten geschätzten Compositionen wiedergeben, nach dem Vorüberrauschen eines wilden Barocco eine Beschränkung in Empfindung und Darstellung erwarten, ja erwarten, selbst mythologische Scenen bescheiden bürgerlich geordnet zu sehen. Das berühmteste Bild der Zeit muss das gewesen sein, in dem es gelungen, in einem wilden Stoffe das Grauenhafte zu bändigen. Die Leidenschaften mussten durch eine schlichte Darstellung beruhigt werden. Fänden wir ein Bild in Pompeji, wo in dem Stoffe noch die grausame Tragik des Laokoon nachzitterte, die, durch die Behandlung bezwungen, in dem Beschauer nur eine sänftliche Rührung aufkommen lassen wollte, so dürften wir sicher sein, dass dieses Bild bei seinen Zeitgenossen die grösste Bewunderung erregt habe.

Es hat sich von den in der Literatur erwähnten berühmten Gemälden des Alterthums in den campanischen Städten nur ein einziges mit voller Sicherheit nachweisen lassen. Es ist die Medea des Timomachos.[1] Von den Dichtern gepriesen, vom allgemeinen Lobe der alten Schriftsteller über Kunst begleitet, müssen auch noch wir heute, wenn wir die Nachbildungen jener Composition aus den campanischen Städten betrachten, zugestehen, dass es, sobald als der Ausdruck der Mässigung und Sänftigung der Gefühle als ein Schmuck der Kunst gesucht wird, kein Kunstwerk gibt, in dem die Durchführung dieses Principes besser gelungen wäre. Das Grausigste bereitet sich vor: eine Mutter tödtet ihre eigenen Kinder; doch wird uns nicht die That selbst gezeigt sondern die Vorbereitung, die in das Innere der Hauptperson verlegt ist. Am rechten Rande des Bildes steht die Mutter, wie ein Pfeiler geschlossen gebildet, und nur der Blick und das Spiel der Finger am Schwertgriff deuten auf den entsetzlichen Vorsatz. Ihr gegenüber steht, gleichfalls mit geschlossenen Umrissen gezeichnet, der besorgte Pädagoge und zwischen beiden spielen die ahnungslosen Knaben. Den Hintergrund bildet ein ummauerter Hof. Es bedürfte nichts als der Uebersetzung dieser Composition in Marmor, um ein Seitenstück zu den Reliefs des Palazzo Spada vor uns zu haben. Nicht charakteristischer konnte die Darstellungsart des ersten Jahrhunderts, wie sie uns in der Plastik entgegentrat, in der Malerei durchgeführt werden. Wüssten wir nichts von dem Zeitalter des Künstlers, so müssten wir ihn nach seiner Art zu componiren in die Zeit Caesars setzen; aber Vermuthungen sind nicht nöthig, weil uns Plinius ausdrücklich berichtet, er sei ein Zeitgenosse Caesars gewesen.[2] Aus Mangel an Material, nach der sich der Stil der antiken Kunst in den letzten drei Jahrhunderten v. Chr. hätte beurtheilen lassen, und aus einem Vorurtheil gegen das letzte darunter wollte man ehemals Plinius des Irrthumes zeihen[3] und Timomachos in die Diadochenzeit versetzen. Heute ist aber dazu keine Nöthigung vorhanden und seine Medea widerspricht Allem, was uns sonst von jener bauschigen Kunst inzwischen bekannt geworden ist.[4]

Eine andere Composition: Perseus, der die Andromeda von den Felsen heruntergeleitet,[5] stimmt sogar genau mit einem der sogenannten Prachtreliefs überein und zeigt uns wieder, dass im ersten Jahrhundert Plastik und Malerei dieselben Wege gingen.

Der Behandlung nach sind diese Bilder sehr verschieden. Die Herculanensischen, worunter das erwähnte Exemplar der Medea,[6] besonders aber die vier vorzüglichen Stücke auf einer

[1] Vgl. H. Brunn, Gesch. d. griech. Kunst II, 277 f.; Diltney, Ann. 1869, p. 46 ff.; W. Helbig, Untersuchungen, 146 ff.; W. Helbig, Camp. Wand., Nr. 1262—1264.

[2] Plin. H. N. XXXV, 136.

[3] Welker, Kl. Schr. III, 457; H. Brunn, a. a. O., II, 280.

[4] Scheinbar chronologische Schwierigkeiten hat schon Helbig, Untersuchungen, p. 159 f., weggeräumt.

[5] Helbig, Nr. 1186 -1189.

[6] Helbig, Nr. 1264.

gerundeten Wand, von denen die Auffindung des Knaben Telephos[1] noch den Zusammenhang mit der pergamenischen Barockkunst deutlich aufweist, sind in ihrer Durchführung von einem grossartigen Realismus. Die breiten Pinselstriche der sicher arbeitenden Freskanten mahnen an die Fresken aus Raffaels Werkstatt, zur Zeit als Giulio oder der Fattore in ihrer Behandlung noch an dem gewissenhaften Naturalismus der vorangehenden Periode theilnahmen, während sie in der Bildung der Formen schon einer oberflächlicheren Allgemeinheit zustrebten. Eine andere Gruppe[2] erinnert in ihrer knappen, etwas steifen Composition, die schon ganz augusteisch ist, und in der köstlichen flotten Behandlung an jene Empiremaler, die ihre Technik noch in der Zeit des Roccoco gewonnen hatten. Wer je Gelegenheit hatte, Pinselzeichnungen Fragonard's zu sehen, wird vor diesen Bildern gleich daran gemahnt werden. Der Schauspieler, der eine Maske weihen lässt,[3] ist, was die sichere und leichte Behandlung betrifft, vielleicht den besten französischen Aquarellen von der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhunderte noch vorzuziehen. Auch die Bilder aus Pompeji, die sich an diese Genrestücke anschliessen, stehen in der Ausführung gegen sie zurück und selbst solche, in denen die malerische Durchführung vorzüglich ist, wie in der Leierspielerin,[4] sind in Auffassung und Zeichnung fast roh dagegen.

In der verhältnissmässig tiefen Kunststufe gegenüber den römischen und herculanensischen gleichen sich die Bilder, die in Pompeji auf Wänden des dritten und des vierten Stiles gemalt sind, so sehr sie sonst auch von einander verschieden sind. Der dritte Stil mit sehr mannigfachen Erfindungen und einem achtenswerthen Bestreben, die Probleme der Landschaftsmalerei zu vervielfältigen und zu vertiefen, bildet alles so sehr ins Flache und Steife um, dass Vorbilder, die naturalistisch gut beobachtet gewesen sein mögen, in diesen Nachbildungen oder Weiterbildungen kaum mehr durchempfunden werden und endlich alles zu einem charakterlosen Philisterthum einschrumpft, so dass eine wirklich ernst gemeinte Composition, wie das Parisurtheil, von einem Beschauer, der die Stilbedingungen, aus denen es erwuchs, nicht mitbeachtet, für eine Parodie dieser Scene gehalten werden könnte,[5] weil sie sich wie ein modernes Gesellschaftsstück ausnimmt.

Die Bilder auf den Wänden des vierten Stiles haben gegenüber der pedantischen Schärfe des dritten Stiles etwas Verblasenes, Aufgelöstes, so dass die straffen Compositionen durch die Behandlung zu verschwimmen drohen. Was die Compositionen der mythologischen Bilder in Pompeji betrifft, so entfernen sie sich niemals weit von der Richtung, die Timomachos vorgezeichnet hatte. Es hört zwar bald auf, dass grässliche Stoffe durch die Behandlung gedämpft werden. Elegische oder heitere Gegenstände, wie die so oft wiederkehrende verlassene Ariadne oder die fischende Aphrodite, die später bevorzugt werden, entsprechen den inneren Bedingungen des Stiles besser als jene Medea. Aber sie wurden nicht mehr so gefeiert wie dieses berühmte Bild, das durch den Gegensatz, in den es sich zu der ihm vorhergehenden Kunstperiode stellte, das allgemeine Erstaunen hervorgerufen hatte. Diese pompejanischen Bilder alle, ob sie nun Erinnerungen an bewegtere Compositionen theilweise noch aufbehalten haben oder ob sie an ihrem steifen Zopf schon wieder zu dröseln beginnen, gehören einer Periode des Ueberganges an, die wir schon früher mit dem Zustande der Kunst am Ende des achtzehnten Jahrhunderts verglichen hatten, wo man durch Bescheidung auf stille Gemessenheit den Adel älterer formbeschränkter Kunstperioden zu erreichen hoffte und oft auch erreichte. Denn selbst an ganz illusionistisch behandelten Wänden scheinen die mythologischen Scenen nicht für diesen Stil erfunden sondern aus einem

[1] Helbig, Nr. 1143; die Anderen sind: Marsyas und Olympos, Nr. 226; Theseus mit den geretteten Kindern, Nr. 1214; Erziehung des Achilles, Nr. 1291.
[2] Es sind die Genrebilder Helbig, Nr. 1389 b, 1435, 1460, 1462 aus Herculaneum oder Stabiae.
[3] Helbig, Nr. 1460.
[4] Helbig, Nr. 1442.
[5] Helbig, Nr. 1286.

früheren Zustande des Architekturstiles übernommen zu sein. Das vereinzelte Vorkommen von rein römischen Sujets, die sich in der Composition von den anderen Bildern nicht unterscheiden, weisen wieder auf Rom als auf den Herkunftsort dieser Bilder, wo sie, wenn nicht alle erfunden, doch erst berühmt geworden sind.

Der Grund für diese Vorkommnisse liegt wohl in nichts Anderem als darin, dass so wie in der Plastik vom Beginne des ersten Jahrhunderts nach Christo an überhaupt nicht mehr viel mythologische Compositionen erfunden wurden, weil wie in der Plastik der sich neu herausbildende Illusionsstil sich nicht so sehr mit der Veränderung der Gegenstände als mit der Veränderung in ihrer Behandlung befasste. Das Interesse an den mythologischen Vorwürfen tritt in der Malerei wie in der Plastik zurück; überhaupt nimmt die Figurenmalerei gegenüber der genialischen Neubildung des architektonischen Gerüstes der Decoration einen zweiten Platz ein. An jenen Wänden, in welchen die illusionistischen Darstellungsmittel am glänzendsten zum Ausdrucke kommen, sind die umrahmten Bilder mit Figuren ganz weggelassen oder doch arg beschränkt und theilweise von schwebenden Figürchen und Gruppen verdrängt. Mädchen, Satyrknaben, Kentauren, einzeln oder verschlungen, verzieren die Mitte der Wandfelder und an diesen Figuren macht sich der Illusionismus ein neues System der malerischen Darstellung zurecht. Das konnte, da es nicht überall anzuwenden war, freilich nur transitorisch sein; aber es war recht geeignet, zu dem vollständigen Durchbrechen des Illusionismus auch bei der Darstellung von Figuren mitzuhelfen. Als ein gemeinsames Gattungszeichen aller antiken Malereien oder bemalten Statuen seit beinahe drei Jahrhunderten erkannten wir die Freilichtmalerei und die damit zusammenhängende Auswahl zarter heller, gebrochener Localfarben. Bei den besprochenen Figuren stossen wir auf ein anderes System der Beleuchtung und, damit zusammenhängend, auf ein anderes der Farbenwahl, die sich beide deutlich als ein Hinstreben zu illusionistischen Effecten kundgeben. Es wird der Schein erweckt, als ob sich diese Schwebenden in einer Luft bewegten, die weniger erleuchtet ist als die Wand, auf der sie gemalt und vor der sie schwebend gedacht sind. Die Beleuchtung wird dadurch noch complicirt, dass in der Mitte der Zimmerdecke eine Lichtöffnung angenommen werden muss, von der schräge Streiflichter an den vorderen Flächen und Kanten der schwebenden Figürchen vorüberschiessen, was wieder die Verdunkelung der Stelle des Zimmers, in der sie schwebend gedacht sind, deutlicher macht, so dass durch eine leichte Abdämpfung des Grundes um ihre Contouren, besonders um jene der Extremitäten, mit erstaunlicher Kunsterfahrung die Atmosphäre zwischen ihnen und der Wand sichtbar gemacht wird. Fleischtheile und Gewänder werden in neutralen Tinten durchgeführt, die sich gegen die tieferen Schatten erwärmen und gegen die Lichter zu an stumpfen Nuancen der Localfarben theilhaben, welche endlich an beleuchteten Stellen theils als breitere schimmernde Flecken, theils als spitze Randlichter aus jenem Dunkel hell hervorblitzen.[1] Das Relief der Gruppe wird nicht mehr durch schattende Abtönung oder wenigstens nicht mehr zumeist dadurch hervorgebracht sondern durch die farbigen Punkte und Streifen, die schreiend hervorspringen und, wie ein bunt glänzender Regen über die Oberfläche der Gruppe vertheilt, alles andere Schattige zurücktreten machen; denn das Streiflicht ist eben so stark, die Localfarbe auf den Höhen zu beleuchten, aber nicht so kräftig, um sie durch seinen Glanz aufzuheben oder durch seine eigene Farbe umzustimmen. Es ist im Wesentlichen dasselbe Verfahren, das in unserer Zeit bei einem ähnlichen Uebergange vom Naturalismus zum Impressionismus Fortuny wieder entdeckte. Der moderne Künstler, der in diesem Falle viel bedeutender war als seine alten Vorgänger, wenigstens als die, von denen uns Proben in Pompeji vorliegen, fand sogleich viele Nachfolger und doch ist sein System heute bereits wieder überwunden und fast vergessen, sowie das seiner antiken

[1] Die Publicationen versagen für solche Untersuchungen, die nur an den Originalen vorgenommen werden können. Eine besonders gelungene Photographie von Sommer in Neapel (Nr. 125), einen schwebenden Satyr und ein Mädchen darstellend, kann zur Veranschaulichung des oben Gesagten dienen.

Vorgänger auch nur für eine kurze Uebergangszeit von Bedeutung gewesen zu sein scheint.[1] Es waren eben beides kurz dauernde Lösungsversuche, die in beiden Fällen durch den echten Illusionsstil selbst bald überwunden wurden.

Wir sahen, wie in Rom der Uebergang vom Naturalismus zum Illusionismus sich viel deutlicher am Porträt und an der Bildung der Pflanzen als am figurenreichen Relief verfolgen liess. Dasselbe lässt sich an einer von uns bisher noch nicht besprochenen Classe von Bildern beobachten. Es sind die Stillleben und Küchenstücke, denen theils im Museum von Neapel bescheidene Plätze zugewiesen sind und von denen ein nicht minder beträchtlicher Theil an Ort und Stelle unbeschützt verdirbt. Während im Figurenbild zumeist der Formenbesitz, der sich in den vorausgegangenen hundert Jahren angesammelt hatte, beibehalten ist, zeigen diese Bilder sogleich in Gestaltung und Behandlung, dass sie in gleicher Zeit wie die illusionistischen Decorationen des vierten Stils erfunden sind und mit ihnen alle ihre Kühnheiten und Neuerungen theilen. Im Bodenmosaik des Heraklitos im Lateran, noch in einer Art durchgeführt, als deren Erfinder uns Sosos genannt wird, sind die einzelnen Stücke der Früchte und Küchenabfälle naturgetreu nachgezeichnet, körperlich herausgearbeitet, die Schlagschatten angegeben und nirgends die genaue Wiedergabe der Localfarben ausser Acht gelassen. Wie ganz anders die Stillleben in Pompei! In Steinnischen oder auf Wandbrettern, deren graulich gelbe Farbe, durch einbrechende Lichtstrahlen noch erwärmt, den Grundton für das ganze Bild gibt, sind die Thiere, Früchte, Zweige, Teller, Gläser, Büchsen u. dgl. mit anscheinender Sorglosigkeit so vertheilt, dass ein angenehmer, jedoch schlichter Wechsel der Beleuchtung stattfindet, dass keckes Vordrängen sondernder Farben vermieden ist und dass das Licht, das die mannigfach verschieden gestalteten Oberflächen der einzelnen Gegenstände bald verschlucken, bald zurückwerfen, bald charakteristisch begrenzt ableiten, fast allein die Modellirung vollendet, indem es die Localfarben so lange modificirt, bis alle geschickt werden, zur blonden Harmonie des ganzen Bildes beizutragen. Das Durchsichtige des Glases, die seidenglänzende Haut des Spargels, das weiche Fell des Hasen, die lederne Schale des Granatapfels, der Sammt der Pfirsiche, der Silberglanz der Fische, die weiche Nässe des Tintenfisches sind mit wenigen unzusammenhängenden Strichen und Flecken eines die Farben prutzelnden Pinsels in einigen mittleren Tönen, die bald ins Grünliche, bald ins Bräunliche gezogen sind, mit einer lebendigen Wahrheit und einem springenden Relief hervorgebracht, so dass man nicht weiss, ob man bei dieser Behandlung mehr die köstliche Wiedergabe des Stofflichen oder die treffliche Gesammthaltung loben soll.[2] Wer zu wenig Erfahrung in der Malerei gesammelt hat, um den weiten Weg, der zwischen dem ungefegten Boden des Lateran und diesen pompejanischen Stillleben liegt, abzuschätzen, möge sich bescheiden und nicht versuchen uns zu überreden, dass wir ihm, stumpf für alle Unterschiede von Zeit und Stil, glauben sollen, er halte die Vorbilder für das eine und das andere im selben hellenistischen Zauberkasten verschlossen.

Keiner von den Malern in Pompeji, die die besprochenen Bilder schufen, war ein grosser Künstler; sie waren mittelgut und mussten schnell und wohl auch billig schaffen. Um so mehr wird uns dadurch die Höhe, welche die Kunst zur Zeit erstiegen, deutlich, wenn sie auch geringere Talente solcher Leistungen fähig machte. Nur im Macellum, wo, wie schon erwähnt, ein Probestück für die Gestaltungsfähigkeit des vierten Stiles vorliegt, sind auch kleine Bilder eingestreut, von denen jedes für sich bei aller Flüchtigkeit der decorativen Ausführung ein Wunderwerk der Illusionsmalerei ist. Seine Wandfelder, zwischen denen Ausblicke in Strassen und Bauten mit ihren hellen Lilatinten an die Errungenschaften unserer neuen Malerei erinnern, sind noch mit Bildern des

[1] Selbst einzelne umrahmte Figurenbildchen sind in dieser Art ausgeführt, z. B. die Bilder eines Zimmers in Reg. VIII, Ins. VI. 37, das wegen ihrer angeblich pornographischen Gegenstände verschlossen gehalten wird

[2] Bei den ausgesuchten Stücken im Museum wird die Gesammtstimmung durch den alten Firniss zu stark in das dumpfe Gelbgrün gezogen. Die Stücke in Pompeji haben jedoch zumeist die feinen gelbgrauen Töne erhalten.

augusteischen Stiles, wenn wir den Ausdruck hier anwenden dürfen, geschmückt. Es waren gewiss sorgfältig gewählte Werke nachgebildet; denn die Medea des Timomachus ist darunter. Auf der Bühne, die diesen Wänden zur Basis dient und deren durchhöhlter Unterbau breit andeutend wie der Vordergrund moderner impressionistischer Bilder behandelt ist, stehen auf Untersätzen kleine Bildchen, jene Musterwerke des Illusionsstiles: Ueber die tiefe Bläue des südlichen Meeres gleiten Ruderschiffe, in zwei bis drei gebrochenen Nuancen der Ergänzungsfarben des Wassers ausgeführt. Bei Betrachtung aus der richtigen Distanz mischen sich an den Grenzen, Rudern etc. die beiden Hauptfarben zu einem Grau, das durch seine Entstehung auf der Netzhaut durch Mischung der Pigmente hervorgebrachtes Grau an Schimmer weit zurücklässt. Im Kern der Schiffe erhöht sich hingegen durch das breit herumgelagerte Blau die Leuchtkraft des Gelben, indem über den abgestimmten Tönen des Gelben noch ein Gelb, die subjective Ergänzungsfarbe der Hauptmasse des Bildes, zu liegen scheint, wodurch alles Materielle der Farbe aufgehoben und eine sonst unerreichbare Beweglichkeit hervorgebracht wird. Durch diese Vollendung im Auge des Beschauers erhält das Bild eine Lebendigkeit, die die zuckende Unruhe der erleuchteten Meeresfläche vortäuscht. An einfacher Wirkung, hervorgebracht durch wenige bestimmte Töne, lassen sich diese Bilder nur den Hintergründen auf Porträten Gojas an die Seite stellen. Das ist ein Lob der antiken Malerei, glaube ich, das, wenn es gerechtfertigt ist, durch nichts zu überbieten wäre.

Nachdem sich also der Illusionismus in der Malerei durchgesetzt, nachdem er an Vorwürfen kräftig geworden, die er zu allen Zeiten, wo er auftrat, besonders begünstigte, an Vorwürfen nämlich, an denen das Interesse von der malerischen Arbeit und dem optischen Resultate nicht durch den gegenständlichen Inhalt abgelenkt wurde, musste eine Zeit kommen, wo er auch in dem historischen Figurenbilde nicht mehr nur als Eindringling geduldet wurde, indem die alten Compositionen mit Benützung seiner neuen Hilfsmittel fort und fort nachgebildet wurden, sondern wo er sich das Figurenbild für seine inneren Bedingungen neu schuf.

Bezeichneten wir es als das Wesentliche der Illusionsmalerei, dass sie den Beschauer auffordert, unverbunden nebeneinander gestellte Farbtöne durch die supplirende Erfahrung zu zusammenhängender Raumwirkung umzuschaffen, so ist der gröbste Fall derjenige, in dem der Künstler nachzubilden sucht, wie in der durch das Mondlicht erhellten Nacht sich die von der Mondesscheibe beschienenen Flächen hell ausbreiten, wie die tiefen Schatten daneben sich zu schwärzen scheinen und wie bei Uebergängen die Formen in den Halbschatten verschwimmen. Ich sage, das ist der gröbste Fall für die Beobachtung; es ist zugleich der einfachste für die Nachbildung. Und so dürfen wir nicht staunen, wenn diejenige Composition einer mythologischen Scene, in welche der Illusionismus nicht etwa von aussen eingeführt ist sondern die aus seinen Bedingungen heraus entworfen ist, ein monderhelltes Nachtstück ist. Es ist das hölzerne Pferd, das in drei Wiederholungen vorhanden ist, von denen wir die beste[1] im Museum von Neapel diesem Capitel vorangestellt haben (Fig. 13). Es ist bezeichnend, dass der einfachste Fall historischer Illusionsmalerei in Pompeji zugleich der einzige ist. Das klärt uns über die chronologische Stellung dieses Vorganges auf. Man war bis zum Untergange Pompejis noch nicht weiter gelangt, wohl auch in Rom noch nicht weiter gelangt, von wo, als dem Centrum aller illusionistischen Bestrebungen, das Muster wird hergeholt worden sein; daher wir, wenn wir nun historischen Compositionen dieses Stiles begegnen, die im freien Lichte spielen, wo sich alle Bedingungen der Darstellung compliciren, sie nicht vor das Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts stellen dürfen. Und noch ein anderes dürfen wir an späterer Darstellung gewärtigen, ein neues System der Farbengebung, das nicht mehr so sehr nach Helligkeit ausgeht, sondern eines, in dem das Helldunkel eine starke Rolle spielt. Der Pleinairismus war in gewissem Sinne überwunden. Die antike Illusionsmalerei in ihrem Weiterschreiten

[1] Helbig, Nr. 1326.

ging nicht mehr darauf aus wie die antike Malerei in ihrer naturalistischen Periode, die Localfarben im Lichte aufzulösen, sondern tönte sie wie auf den Fruchtstücken ab durch einen verbindenden Duft oder gab ihnen wie auf den Marinen durch keckes Nebeneinanderstellen eine aufreizende Wirkung.

Wir stehen also jetzt mit dieser Mondscheinlandschaft in einer Periode, wo atmosphärische Erscheinungen naturgetreu wiederzugeben von der Malerei nicht ohne Erfolg versucht werden durfte. Und wenn wir die Kunst der Griechen und Römer nicht übler behandeln wollen als die Schüsseln und Näpfe der Buschmänner und Hottentotten, die man in Sammlungen und Publicationen chronologisch zu ordnen versucht, dann werden wir nicht Bildwerke und Dichterstellen aus sieben Jahrhunderten durcheinander werfen, um uns zu vergegenwärtigen, wie das geschehen ist,[1] in welcher Weise die antike Malerei die wechselnden Lichter der Tageszeiten und die mannigfachen Luftstimmungen der Witterung wiedergab. Dichtkunst und Bildkunst schreiten wohl zumeist nach gleichen Zielen, gehen aber verschiedene Wege; sie bedienen sich gar verschiedener Mittel des Ausdruckes, so dass sie fast nur am Beginne und am Ende der Entwicklungsreihe zusammentreten. Und nachdem die älteste Poesie die Sonne, den Mond, die Morgenröthe personificirt oder die versengende Gluth des Sommertages durch den pfeilschiessenden Gott, das Gewitter durch den blitzeschleudernden repräsentirt hatte, dauert es noch geraume Zeit, bis die bildende Kunst mit der Vollendung jener Personificationen zu Typen zu Stande gekommen war. Das chronologische Verhältniss von Poesie und Kunst gestaltete sich in späterer Zeit nicht besser; denn während die Dichter der Diadochenzeit Sternenglanz und Mondenschimmer und endlich das Hüpfen der Sonnenkringel schildern, sind die Maler noch mit unsäglicher Mühe bestrebt, die Rundung und Verkürzung der Figur zu bewältigen, deren erst zu erringende Einheit der Modellirung durch spielende Lichter zerstört worden wäre. Es war den Malern Alexanders und ihren Nachfolgern nach dem Stande der Kunst nicht möglich, die atmosphärischen Erscheinungen naturgetreu wiederzugeben, und wenn sie mit den Dichtern wetteifern wollten, mussten sie zu neuen Darstellungsmitteln kommen, die zwischen der Personification einer älteren und zwischen der Naturnachahmung einer jüngeren in der Mitte lagen. Hier möchte ich noch einmal daran erinnern, dass nicht der Kunstfertigkeit, wohl aber der Kunstart nach die Malerei zur Zeit des Apelles mit den mittelalterlichen Glasgemälden gut zu vergleichen ist. Nun zeigen uns diese Glasgemälde ja auch atmosphärische Phantasien, bald das Kommen der Heiligen im lichten Scheine, bald die hellen Wolken, bald die Sonne und dergleichen, aber so, dass alle diese Lichter nicht durch ihre Form und Farbe umgestaltende Wirkung dargestellt sind sondern durch linienbegrenzte ornamentale Gebilde, die durch sinnreich ersonnene Formen, es möge mir so zu sagen erlaubt sein, an die Erinnerungsbilder jener Himmelserscheinungen gemahnen.

Die Sonne als gelbe Scheibe zu bilden mit regelmässig herumgelegten Zacken, den Mond als eine Sichel, die Sterne als Rosetten, das sind Dinge, die sich aus der Natur selbst ergeben und die, ohne dass Kunsttradition nothwendig wäre, bei allen Völkern wiedererscheinen. Das war auch schon vor der Ausbildung der griechischen Kunst erfunden worden. Die Griechen hatten noch ein Formsymbol für das Gewitter hinzuerdacht und die Donnerkeile mit den Zackenstreifen der Blitze zu einem symmetrischen Bündel geordnet, das in der ältesten Plastik und Malerei dem Zeus als Abzeichen beigegeben ist. Es scheint zu den grossen Erfindungen des erfindungsreichen Apelles gehört zu haben, an jenen alten Besitz der griechischen Kunst anknüpfend, in formsymbolischer Weise das Gewitter zum Gegenstande eines Gemäldes gemacht zu haben, indem er nicht mit Personificationen allein sondern durch Umgestaltung und Bereicherung jener alten Lichtsymbole sein Bild so zusammensetzte, dass die überraschten Zeitgenossen, die durch diese linienumschränkten

[1] Wie schon Helbig that, Untersuchungen, 219 ff.

Flammenformen an die Erscheinungen des Gewitters erinnert wurden, bekennen mussten, Apelles habe gemalt, was sich eigentlich nicht malen lasse.[1] Ein Vasenbild in Wien, wo der Sonnenwagen in Lichtkreiseln zwischen Blitzbündeln durchfährt,[2] hat uns, wenn auch nicht von der Kunst des Meisters, doch von der Gattung seiner Schöpfung ein anschauliches Beispiel hinterlassen. Oder wenn wir, um nur noch ein Beispiel aus vielen herauszuheben, auf einem Bilde mit der Darstellung des rasenden Lykurgus die Lyssa, die Personification der entsetzlichen Sonnenglut, die die Menschen zur Raserei bringt, mit dem Stachel in der Rechten, Schlangen in der Linken, mit ausgebreiteten Flügeln, in einem fackelnden Lichterkreis niederfahren sehen,[3] so müssen wir bei der genialischen Durchführung dieses Bildes entweder ein grosses zeitgenössisches Original aus dem dritten Jahrhundert voraussetzen oder glauben, dass die Maler der unteritalischen Vasen aus sich jene Erfindungen der Lichtsymbolik gemacht haben, die zu den glorreichsten der griechischen Kunst gehören.[4] Natürlich geben die Vasen in ihrer monochromatischen Beschränktheit nicht den ganzen Zauber der Vorbilder wieder, die, noch der Zeit der bunten Schönfarbigkeit angehörend, durch lebhafte Tinten das Gepränge dieser Flammenspiele erst vollendeten. Solche Erfindungen ornamentaler Art, die sich zwischen die Figuren schlingen oder sie überschweben, konnten sich am besten auf einer Fläche ausbreiten, auf der das Gemälde noch nicht raumzusammenschliessend vollendet war. Durch den völligen Zusammenschluss des Raumes zur Landschaft oder zum Gemache mussten sie beschränkt und durch die Wiedergabe des zerstreuten Lichtes im Bilde, durch das sogenannte plein air, gänzlich verdrängt werden. Denn das Zerlösen der Umrisse im Lichte musste gerade jene Formspiele, die aus der Umschränkung des Glanzes durch Linien entstanden waren, vollständig aufheben, wesshalb wir sie denn zwar überall auf den unteritalischen Vasen finden, die uns die Malerei nach Apelles vor Augen bringen, aber fast nirgends oder doch unkenntlich entstellt auf den pompejanischen Bildern, die uns die Malerei nach Timomachus zeigen; und wir würden sie auch auf den Bildern des zweiten Jahrhunderts vergeblich suchen, wenn uns die Malerei nach Hippeus in belangreichen Beispielen erhalten wäre. Erst als die naturalistische Freilichtmalerei des Alterthums wieder durch die neuen Principien des Illusionismus zurückgedrängt war, konnte eine neue Art der Darstellung atmosphärischer Erscheinungen beginnen, die nicht mehr mit den umgestalteten Erinnerungsbildern sondern mit der Gestaltung des Naturphänomens zur täuschenden Wirkung schloss. Natürlich konnten daher immer nur Landschaften den Vorwurf bilden oder Scenen, in denen das Landschaftliche überwog, da die Darstellung der Atmosphäre in Innenräumen bei den mannigfaltigen Färbungen und Stimmungen, die sie dort modificiren, der antiken Malerei deshalb naturwahr wiederzugeben unmöglich war, weil sie niemals zur Nachbildung der Reflexe gelangte. Das heisst, wir sehen wohl in den pompejanischen Bildern einen bestimmten Fall des reflectirten Lichtes beobachtet und wiedergegeben, nämlich die Spiegelung, und zwar im Wasser, im Spiegel selber und sogar die Spiegelung der Atmosphäre in den Glanzlichtern der Glasgefässe; aber in diesen Fällen bricht die Farbe des reflectirten Gegenstandes die Farbe des spiegelnden nicht sondern es wird durch die Spiegelung die Localfarbe des Spiegels, sei es Wasser, Metall oder Glas, aufgehoben und das gespiegelte Bild tritt in seinen Localfarben an die Stelle der Localfarbe des Spiegels. Die wenig bedeutenden Modificationen durch die Farben des spiegelnden Gegenstandes wurden dabei vernachlässigt. Auf jene unzähligen leisen Veränderungen der Farbe durch das zurückgeworfene Licht benachbarter oder gegenüberstehender farbiger Gegenstände, auf dem die ganze moderne Malerei beruht, so weit sie nicht Freilichtmalerei ist, in der ja das Licht die Reflexe verschlingt, achtete die antike Malerei

[1] Plinius 35, 96.
[2] Archäol. Zeitung 1848, Taf. 20.
[3] Abg. Mon. V, Tav. XXIII; vergl. Ann. 1850; H. Brunn, Vaso Ruvese con Rappresentanze di Pelope e Licurgo, 338
[4] Siehe andere Beispiele bei Helbig, a. a. O., p. 212.

nicht und nur ein ganz roher Fall der farbigen Reflexe war dargestellt worden, nämlich die Röthung durch den Feuerschein, die freilich, sobald einmal die naturalistische Nachbildung versucht worden war, auch der gröbsten Beobachtung nicht hatte entgehen können. Das war durch Antiphilos, ziemlich zu Beginn der naturalistischen Versuche geschehen[1] und fand wenig Nachfolger. Der Mangel der Beobachtung der farbigen Reflexe und die nur tastenden Versuche in der Linearperspective, die in keine festen Regeln zu fassen waren, sind es, was die antike Malerei von der modernen unterscheidet und sie in den meisten Fällen selbst bei ausgebildeter Technik dem an



Fig. 14. Der Garten der Circe in der vatikanischen Bibliothek.

moderne Bilder gewohnten Auge wie Dilettantenarbeit erscheinen lässt, während alle anderen vollendenden Bestandtheile der malerischen Auffassung und Technik von den Alten gefunden und meist mit grossem Geschicke angewendet worden waren.

Diese vorausgeschickten Erwägungen machen es unmöglich, einen Cyclus von Bildern, illusionistisch in der Behandlung, naturwahr in der Beobachtung der atmosphärischen Vorgänge, staffirt mit Scenen in der continuirenden Darstellungsart, ich meine die am Esquilin gefundenen Landschaften in der Vaticanischen Bibliothek mit den Irrfahrten des Odysseus, auf hellenistische Vorbilder zurückzuführen. Wir müssen uns sagen, dass sie das consequente Resultat einer Kunstrichtung sind, deren ältestes Beispiel in dem hölzernen Pferde aus Pompeji vorliegt, zu dem sie

[1] Plinius 35, 138.

sich so verhalten wie die ihnen etwa gleichzeitigen Reliefs der Trajanssäule zu den Reliefs des Titusbogens. Weil Vitruv erzählt, dass die Irrfahrten des Odysseus auch im ersten Jahrhundert vor Christo an die Wände gemalt wurden, sie dieser Zeit oder einer noch früheren zuzuschreiben, scheint mir keiner Widerlegung bedürftig. Wie homerische Scenen zur Zeit des Timomachus gebildet wurden, davon geben uns die Bilder aus dem Tempel der Venus zu Pompeji in ihrem ledernen Zierpuppenthum ein gutes Beispiel.[1]

Der Garten, in dem Circe den Umhergetriebenen erst empfängt, dann pflegt, von dem wir hier eine andeutende Umrisszeichnung geben (Fig. 14), soll in Erinnerung bringen, wie sich diesen illusionistischen Landschaftsbildern die continuirende Darstellungsweise als integrirender Bestandtheil einfügt. Nun konnten wir bei der Betrachtung der trajanischen Bildwerke dasselbe Ineinandergehen der beiden Erfindungen beobachten, ja sehen, wie sich die continuirende Erzählungsart als Blüthe der römischen kaiserlichen Kunst erhob. Dass der illusionistische Stil seiner Wurzel und seinem Wachsthume nach ganz römisch ist, dass er in der römischen Kunst des ersten Jahrhunderts nach Christo seine erste Ausbildung fand, daran wird uns nicht zweifeln machen, dass wir ihn endlich auch in die Behandlung griechischer Gegenstände eingedrungen finden. Aber wenn wir die continuirende Erzählungsart mit ihm durchgehends verbunden sehen, so brauchen wir nicht zu schliessen, sie habe auch zugleich mit ihm gekeimt und sei mit ihm aufgewachsen. Was uns wichtig ist, mögen ihre Ursprünge welche immer sein, das ist, dass sie, verbunden mit dem illusionistischen Stile, zur römischen Reichskunst wird, weil nur dieser Umstand allein es ermöglichte, dass sie, die continuirende Art zu erzählen, durch fünfzehnhundert Jahre zur herrschenden und meisternden Erzählungsart wurde.

Ihren Ursprüngen nach ist sie nichts ausschliesslich Römisches. Wir fanden sie, wie sie sich als ein Derivat der completirenden Erzählungsart in der alten asiatischen Kunst ergänzend einstellte, wir sahen, wie das Aneinanderreihen von Thaten eines Heldenlebens in verschiedenen Perioden der griechischen Kunst auf ähnliche Schemate führte, und wir können sie in einzelnen Fällen auch in der Diadochenmalerei, zuerst auf den Vasen und dann in der darauffolgenden Periode auf den pompejanischen Bildern, nachweisen. Diese Fälle sind für ihre Entstehung lehrreich, weil sie uns zeigen, wie die griechische Kunst, sich der mannigfachen Fülle der Aufgaben anschmiegend, in einzelnen Fällen auch auf Arten der Darstellung verfallen musste, die ihre Grundsätze sonst ausschlossen; sie zeigen uns aber zugleich, dass die griechische Kunst bei ihrer sorgfältigen Formenwahl das ihr Fremde, auch wenn sie es zuliess, doch immer zu beschränken wusste. Für die Herrschaft eines Motives oder einer Kunstart ist es zumeist gleichgiltig, ob sie in der Zeit, in der sie sich ausbreiten, neu erfunden oder ob sie der älteren Kunst entnommen sind, wo sie sporadisch auftraten. Denn eine Darstellungsart wird erst dann wirklich lebendig, wenn sich die Gegenstände nach ihren Principien formen müssen.

Das Verbrechen und das plötzlich einbrechende Gericht sollte geschildert werden: Actäon, der die Göttin im Bade belauscht, und die unmittelbar folgende Strafe. Da wusste sich auch der Künstler, der in Pompeji ein Haus des dritten Stiles schmückte, nicht anders zu helfen als durch die Darstellungsmittel des continuirenden Stiles. In einer Landschaft kauert links die nackte Artemis an einem Bache und bemerkt eben erschreckt, wie hinter einem in der Mitte stehenden Tempelchen hervor Actäon sie belauscht, der links weiter hinten sogleich wieder dargestellt ist, wie er sich der anspringenden Hunde erwehrt, die von der ebenfalls ein zweites Mal dargestellten Göttin gegen ihn gehetzt werden.[2] In einer anderen Composition der Scene ist Artemis nur einmal gemalt, zwischen dem lauschenden und dem bestraften Actäon, der sich in einen Hirsch

[1] Helbig, Nr. 1306, 1324, 1325, vgl. p. 461 und p. 462
[2] Helbig, Nr. 252.

verwandelt.[1] Und gerade bei einer Verwandlungsscene treffen wir verwandte Kunstmittel schon auf den Vasenbildern. Die den Kampf des Peleus mit der sich beständig umformenden Thetis darstellenden sind so gebildet, dass Peleus nur einmal erscheint, kämpfend mit all den Thieren, deren Gestalt die Seejungfer nach einander angenommen.

Ein Bild aus der letzten Zeit Pompeji's gibt wieder einen anderen Fall. Belerophontes ist von dem Kampfe mit den Chimaira zurückgekehrt; er steht vor der Königin, das Abenteuer zu erzählen, und dahinter in der Ferne auf dem Berge sehen wir, wie er auf dem Flügelpferde das Ungeheuer anrennt.[2] Hier ist zwar der Inhalt der Erzählung des Helden zum anschaulichen Bilde gestaltet, aber doch insoferne continuirend, als der Kampf im Gebirge und, darauf folgend, die Erzählung des Heimgekehrten davon innerhalb eines Rahmens in einer Landschaft dargestellt sind. Continuirende Behandlung war also dem mythologischen Landschaftsbilde bekannt gewesen, wenn auch nur in vereinzelnten Fällen aus bestimmten Gründen verwendet, und konnte von daher in die Odysseelandschaften übertragen werden. Anderseits hatte der Schulgebrauch der homerischen Gedichte schon lange dazugeführt, die einzelnen Scenen aus denselben zu illustriren, und wir sehen auf den sogenannten homerischen Bechern aus dem dritten Jahrhundert vor Christus wie auf der ilischen Tafel aus dem ersten nach Christus die einzelnen sich folgenden Scenen sorglos ohne Abtheilung nebeneinander gestellt. Das war, wie gesagt, nur eine Folge schulmeisterlicher Sorglosigkeit, der es auf die Scenen und nicht auf ihre künstlerische Abrundung angekommen war, beileibe nicht der Absicht, ein continuirendes Kunstwerk zu schaffen; aber dieser Vorgang trug bei, dessen Einführung zu erleichtern, als gegen Ende des ersten Jahrhunderts der continuirende Stil dem Zeitbedürfnisse entsprach, weil man solche vorhandene Schulbilder nur in eine zusammenhängende Landschaft zu stellen brauchte, um Werke des continuirenden Stiles herzustellen.

Petronius, wird man einwenden, der den Beginn dieser Umwälzung gesehen hat, und Plinius, der sie schon fast vollendet schaute, wissen von ihr nichts zu berichten sondern nur den Verfall der Malerei zu ihrer Zeit zu beklagen. Ja waren jene umgestaltenden Aenderungen nicht vielleicht gerade das, was ihnen der Verderb der Kunst schien, weil dadurch die älteren Manieren, die sie als Liebhaber schätzten, aufgehoben wurden? Wir haben in der Geschichte der neuen Malerei ein ähnliches Vorkommniss. Vasari, der noch das Aufkommen des Tintoretto erlebt, sein die ganze malerische Technik umgestaltendes Verfahren beobachtet hatte und einen grossen Theil seiner Leistungen übersehen konnte, was weiss er von Tintoretto zu berichten? Er sagt, er sei ein guter Musikant gewesen aber, was die Malerei beträfe, überspannt, eigensinnig, schnell und entschlossen; er sei der fürchterlichste Kopf unter allen Malern gewesen, wie man aus seinen phantastischen Historien sehen könne, die verschieden von dem Gebrauche der anderen Maler gemacht seien; mit der grössten Mühe entworfene Dinge habe er zuweilen skizzenhaft gelassen, so dass man die einzelnen Pinselstriche sehen könne, mehr durch den Zufall hingesetzt und durch eine wilde Kraft als mit überlegter Zeichnung. Alles habe er gemalt, Fresken, Oelbilder, Portraite nach der Natur und zu jedem Preise, so dass er in seiner Weise den grössten Theil der Bilder in Venedig gemacht habe und noch mache. Weil er in seiner Jugend wohl überlegt gemalt habe, wie die gemalt haben, die der schönen Manier ihrer Vorgänger folgten, und wenn er nicht, wie er gethan habe, die übliche Manier im Stiche gelassen hätte, hätte er einer der grössten Maler Venedigs werden können.[3]

Nun sind wir freilich über die Weiterbildung dieser continuirenden Erzählungsart in der Malerei des zweiten Jahrhunderts nach Christo nicht unterrichtet; aber wir dürfen an ihrer Fortentwicklung nicht zweifeln, weil wir eine solche in der Plastik auf den Sarcophagen des zweiten Jahrhunderts

[1] Helbig, Nr. 249b.
[2] Sogliani, Nr. 521; abg. Giorn. Scav. Pomp., n. II, p. 107, tav. IV.
[3] Vasari ed. Gaietano Milanesi VI, 578f.

beobachten können und weil wir von den Bildern des Philostratus aus dem Beginne des dritten Jahrhunderts Beschreibungen von ausgebildeten Beispielen jener Kunstart vor uns haben. Die Bilder des Philostratus schliessen sich in Stoff und Behandlung nicht an die älteren Werke der antiken Kunst an sondern an die jüngsten, die uns erhalten sind. Da sind noch jene Spiegelbilder, die schon den pompejanischen Malern so grosse Freude gemacht hatten, aber vervollkommt, dass wir die Weiterbildung der Malerei auch in ihnen deutlich wahrnehmen. Da sind Beleuchtungseffecte und Nachtstücke, die gewiss an das, was die moderne Kunst in dieser Richtung geschaffen, nicht herankommen, die uns aber deutlich zeigen, wie sich die am trojanischen Pferde beginnende Richtung fortsetzt. Und auch die erhaltenen Malereien liefern uns den Beweis, dass bis in das dritte Jahrhundert hinein die malerische Auffassung und Technik nicht etwa zurückging sondern bedeutende Fortschritte machte.

Die Ariadne[1] des Philostratus ist ein Bild, das sich in Gegenstand und Composition an einen der beliebtesten Vorwürfe in Pompeji anschliesst. Es zeigt uns, dass dieser Vorwurf im Laufe von zwei Jahrhunderten noch immer trotz wiederholter Behandlung der Malerei neue Seiten darbot, wie in neuerer Zeit noch Rubens z. B. mit Vorliebe dieselben Stoffe behandelte, die sich Tizian ausgewählt hatte. Olympus[2] und Narcissus,[3] Knaben, die sich im Wasser spiegeln, würden, wenn sie uns erhalten wären, vielleicht die besten Zeugnisse ablegen für die Entwicklung der illusionistischen Malerei, weil wir die gleichen Gegenstände schon in Pompeji finden und der Fortschritt in der Behandlung sogleich offenbar werden müsste. Wie gross er war und was noch zu Beginn des vierten Jahrhunderts die Technik der Malerei leisten konnte, dafür geben die Fresken aus den Thermen des Constantin ein Beispiel (Fig. 12), von denen sich Reste im Palazzo Rospigliosi erhalten haben.[4] Die leichte Pinselführung in diesen decorativen Monochromen erinnert an Watteau und nicht nur die flaumige Behandlung sondern auch die eigenthümliche Grazie zeigt uns, dass auch die römische Kunst ihr Rococo hatte. Sind wir mit diesen Ueberresten schon über Philostratus hinausgeschritten, so haben wir in den von Flinders Petrie in London und Th. Graf in Wien[5] aus Aegypten gebrachten Porträten treue Zeugnisse für den Zustand der Malerei zur Zeit, als jene Bilderbeschreibungen niedergeschrieben wurden.[6] Sie weisen einen grossen Fortschritt gegenüber den Zeugnissen aus den ersten Jahrhunderten auf und besonders die Art, wie an den besten durch trübe Flecken Licht in die Haarmassen gebracht ist, zeigt, wie nahe hier die antike Kunst schon an die bedeutendsten Leistungen der modernen Malerei herangekommen ist. Sie sind zugleich das beste Zeugniss für die rückläufige Bewegung der römischen Kunst. Denn in diesen Porträten, die aus demselben Geiste geschaffen sind wie die römischen Büsten und die ebenbürtige Seitenstücke zu den kühnsten von ihnen bieten, hat der von Rom angeregte illusionistische Stil den Osten erobert. Wir lernen aus ihnen, wie die Anregung, die im ersten Jahrhunderte nach Christus von Rom ausgegangen, eine Reichskunst gezeitigt hatte, der sich der hellenische und der in alter Zeit schon hellenisirte Osten längst schon nicht mehr hatte verschliessen können.

Der strenge Thatsachensinn der Römer hatte schon zur Zeit, als die griechische Kunst Städte und Landschaften noch in grossartig symbolischer Weise gestaltet hatte, schlichte Nachbildungen der Oertlichkeiten bevorzugt. So wird uns wenigstens von den Bildern berichtet, die bei dem

---

[1] I, 15. [2] I, 21. [3] I, 23.

[4] Alte Stiche bei Georg Turnbull, A treatise on ancient painting, London 1740, Tav. 31, 32, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 46, 47; und bei Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, Paris 1823, Tom. V, Pl. IV. Der in Fig. 12 abgebildete Putto nach einer Aufnahme Lucchetti's.

[5] Abbildungen: Flinders Petrie, Hawara, und: Antike Portraits aus hellenistischer Zeit, im Verlage von Th. Graf in Wien.

[6] Folnesics hat in den Mittheilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie nachgewiesen (Februar 1894), dass der Goldschmuck, den die Frauen auf diesen Porträten tragen, der Zeit des Septimius Severus angehört. Die gleiche Art der Zeichnung, vor allen aber die gleiche Behandlung der Lichter und Schatten auf allen diesen Bildern zeigen, dass sie nicht zu verschiedenen Zeiten sondern alle in einer relativ kurzen Periode entstanden sind.

Triumphe des Sempronius Gracchus im Jahre 174 v. Chr. aufgeführt wurden,[1] und die Trajanssäule beweist, wie diese Sitte fortgedauert hat und mit ein Hebel war, den illusionistischen Stil auf die Oberfläche des Kunsttreibens zu bringen. Sind an diesem Monumente noch die geographischen Details der edlen Gesammtwirkung untergeordnet, so unterbrechen sie an der Antoninussäule, die, was die Einzelnheiten betrifft, das malerische Relief noch weiter gebracht hat, die Compositionen. Der Genauigkeit in der Nachbildung der Flussläufe, Lagerplätze und so weiter musste da die perspectivische Richtigkeit weichen. Es beginnt da schon jene Neigung zu dem Landkartenartigen, die auf dem Bogen des Septimius Severus in den Schlachtdarstellungen vollkommen entwickelt ist. Die Zeit des Antoninus scheint das Porträt von Oertlichkeiten auch in die Tafelmalerei und das Prachtrelief eingeführt zu haben, wenn man auch bei diesen, wo die Kunstabsicht überwog, lange nicht so weit gehen konnte wie in den eigentlichen Geschichtsdarstellungen sondern die Personificationen und Allegorien beibehalten musste, die nun zur präcisen Bestimmung des Ortes eines Vorganges dienten. Hier erinnere ich an das grosse Relief mit der Apotheose der Faustina im Senatorenpalast und an die schönen Fragmente mit der Gründung des Aesculaptempels auf der Tiberinsel,[2] welche ein Medaillon des Antoninus Pius[3] wiederholt.

Für die Verbreitung solcher Landschaftsbilder im griechischen Osten gibt ein Medaillon des Alexander Severus Zeugniss, auf dem die Gründung von Ephesus dargestellt ist. Der Berg Pion im Vordergrunde aber, der, wirklich dargestellt, das Andere verdeckt hätte, lehnt personificirt, mit der Artemis Ephesia in der Rechten, mit dem Füllhorn in der Linken, sitzend an einem Felsen, während hinten der bedeutsame, mit einem Pfeile durchbohrte Eber flieht, um an der Stelle, wo sich der Athenatempel erheben soll, zusammenzubrechen.[4] Eine parallele Darstellung, so dass man dabei fast an ein Gegenstück oder eine Nachempfindung glauben könnte, bietet der Palämon des Philostratus[5] mit der Gruppe des personificirten Isthmus und den personificirten Meerbusen im Vordergrunde und mit dem Palämon, der vom Delphine herangetragen wird; nur der helfende Neptun und das Volk mit dem opfernden Könige sind Zuthaten, wie dergleichen, wenn wir uns das kleine Münzbild zu einem grossen Gemälde erweitert denken, auch dort, auf der Gründung von Ephesus, nicht mögen gefehlt haben. Das Gemälde mit Thessalien[6] schliesst sich daran; die Inseln[7] hat schon Welker als eine Abbildung der Ligurischen erkannt; dann der Glaukos[8] mit der Darstellung des Bosporus, die sich in den Fischern[9] wiederholt, alle darauf hinweisend, dass sich die römische Vorliebe für geographisch genaue Bilder im zweiten und dritten Jahrhunderte hellenisirt hatte. Die Amores und die Sümpfe finden ihre beste Analogie in den Kinderspielen auf römischen Sarcophagen.

Wir dürfen nun auch erwarten, es werde sich die continuirende Darstellungsart auf den Bildern des Philostratus weiter ausgebildet finden, nachdem sich die anderen Elemente der römischen Kunst dort weitergebildet zeigen. Es ist natürlich, dass wir uns dies alles mit illusionistischen Effecten ausgeschmückt denken müssen. Die vielen Nacht- und Lichtstücke zeigen, wie die Aufgaben, denen wir in dem hölzernen Pferde und den Odysseelandschaften begegneten, weiter gelöst wurden. Wir wollen die Betrachtung dieser Bilder auf die Zeit verschieben, wo wir die Malereien der Genesis als ihre Fortsetzung werden betrachten müssen.

Nun die continuirenden Bilder des Philostratus: Da ist auf dem einen Bilde: Memnon, todt auf dem Boden liegend, und über ihm in den Lüften die Mutter, die die Nacht herabfleht, damit

[1] Liv. XLI, 28; vgl. dazu die vortreffliche Behandlung der römischen Triumphalbilder bei Raoul-Rochette, Peint. ant. inéd., Paris 1836, p. 303—314.

[2] Matz-Duhn 2553—2523; Duhn, Bull. dell' Inst. 1879, p. 7; Duhn, Due Bassirelievi del Palazzo Rondanini, Röm. Mitth. I, p. 166, Tav. IX, X.

[3] Fröhner, Les méd. de l'emp. Romain, Tav. 1.

[4] F. Imhoof-Blumer, Antike Münzbilder, Arch. Jahrb. III, 1888, p. 294 f., Taf. 9, Nr. 25.

[5] II, 16. [6] II, 14. [7] II, 17. [8] II, 15. [9] I, 12, 13.

sie den Leichnam des Sohnes wegnehmen kann, und daneben schon der von den ersten Sonnenstrahlen getroffene Koloss, in den der äthiopische Held verwandelt wurde. Nicht nur eine continuirende Darstellung der Geschichte sondern auch eine continuirende der Tageszeiten.[1] Da ist auf einem anderen Bilde Pentheus, wie er auf dem Kitheron von den tollen Bacchantinen zerrissen wird, und ununterbrochen sich daranfügend, wie die zerstückelten Glieder des Leichnams von den Ernüchterten klagend zusammengesetzt wurden. In der ersten Scene war Agaue, die Mutter, dargestellt, wie sie den Sohn, den sie für einen Löwen hält, an den Haaren zerrt; in der zweiten, wie sie, mit seinem Blute bespritzt, nicht wagt, den theueren Leichnam zu berühren.[2] Auf einem dritten bildet der Knabe Achilles den Vorwurf, der von Khiron erzogen wird: Im Vordergrunde wird der Knabe von dem Kentauren, der sich vor ihm niedergelassen, für seine Jagdgeschicklichkeit mit Früchten und Honig belohnt; im Hintergrunde tummelt er sich auf ihm, der ihn auf seinem eigenen Rücken reiten lehrt.[3] Auf einem vierten Bilde wieder sah man Heracles, schlafend von den Pygmäen überfallen, die ihn zu bewältigen suchen mit Waffen und Sturmzeug wie eine Festung, und daneben, wie er lachend die kleinen Männchen in seine Löwenhaut packt.[4] Neben mythologischen Stücken war auch ein zeitgenössisches Genrebild, die Eberjagd, vorhanden. Zuerst wird in einem grossen Landschaftsbilde der Beginn der Jagd geschildert, der fliehende Eber, die Reiter, die ihn verfolgen, darunter ein Ephebe, der, vor allen durch seine Schönheit hervorragend, den Mittelpunkt der Gesellschaft bildet, und gleich darauf, wie dieser Jüngling den Eber, der sich ins Moor geflüchtet, erlegt, während seine Genossen am Rande des Sumpfes halten.[5] Endlich ein Bild, wo zum mindesten die Hauptperson nicht nur einmal sondern öfter wiederkehrt. Es ist die Geburt des Hermes. Erst sah man, wie die Horen das neugeborene Kind betreuen; dann, wie sie sich zu seiner Mutter Maja wenden, die im Wochenbette liegt, während das Knäbchen, ein zweitesmal dargestellt, die Rinder des Apollo in eine Erdspalte treibt; nun war der kleine Knirps zum dritten Male zu sehen, wie er wieder in sein Bettchen schlüpft; dann Apollo, der zu Maja kommt, die Rinder zu verlangen; dann der Knabe zum vierten Male, der von dem Rücken des Gottes die Pfeile stiehlt; und da war auch Apollo wiederholt, der über diesen neuen Diebstahl, den er bemerkt, lächeln muss.[6]

Man hat die Wahrheit der Bilder des Philostratus beanstandet, weil er sie mit aufgedröselten Stellen der alten Dichter schildert, und man hat zu gleicher Zeit mit grossem Scharfsinne die jenen Beschreibungen gleichzeitigen Sarcophage mit den Worten der alten Dichter erklärt, so dass sich im Grunde genommen, wenn man von der blümelnden Sprache des Rhetors und dem holpernden Citatenstil der Annali absieht, jene Beschreibungen und diese vollständig decken. Anstatt daraus den Schluss zu ziehen, dass sich eine Beschreibung zu gleicher Zeit und unter gleichen Umständen entstandener Bilder, wenn sie alles Wesentliche umfasst, ähneln müsse und dass dieses merkwürdige Zusammentreffen der modernen Sarcophagbeschreibung mit der Periegese des Philostratus ein Beweis für die Gleichzeitigkeit der beschriebenen Bilder und Sarcophage sei, hat man im Gegentheile die Vorbilder für beide im weiten Bereiche längst abgeschlossener griechischer Kunstperioden gesucht, und zwar an den für Beide entlegensten und von einander am weitesten abliegenden Plätzen. In früheren Perioden der antiken Geschichte arbeiten Poesie und Kunst selbstständig schöpferisch an dem Mythenvorrath, einmal die eine, einmal die andere neue Motive erfindend. Aber im dritten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung hatte die Mythologie schon lange alle Kraft der Weiterbildung verloren und, dem gelehrten Zuge der ganzen Zeit folgend, hielt man sich nun an die Erzählungen der berühmtesten Dichter, die man so getreu als möglich in dem Kunstwerke wiederzugeben suchte, so dass die Kunstwerke des zweiten und dritten Jahrhunderts nach Christo den Worten des Homer oder Pindar, des Aeschylos oder Euripides genauer folgen als jene, die zu den Lebzeiten der Dichter dieselben Stoffe behandelt hatten. Und hier war

[1] I, 7. [2] I, 19. [3] II, 2. [4] II, 22. [5] II, 28. [6] II, 26.

es nur das Hilfsmittel der continuirenden Darstellung, das diesem pedantischen Verfahren die Fülle von Phantasie zuführte, die die Werke jener Zeit so lebendig gegenüber den Illustrationen unserer heutigen Bücher erscheinen lässt.

In der Geburt des Hermes, die Philostratus beschrieben, befremdet es, dass sich die Scenen keineswegs nach Figuren scheiden lassen, so dass die erste Scene bei dieser Figur aufhörte, die nächste bei jener begänne; sondern da ist ein Hin- und Widerblicken von einer Scene in die andere, ein Hin- und Widerreden, so dass die eine Figur beobachtet, bespricht, belacht, was in der anderen Scene vorgeht, oder dass sie gar wie Apoll zum Schlusse auf sich selber blickt, wie sie vorher dargestellt worden. Wir würden uns von einer solchen Darstellungsart, in dem das continuirende Princip gleichsam zu einer höheren Potenz erhoben ist, keine Vorstellung machen können, wenn uns nicht die Sarcophage dabei zu Hilfe kämen. Freilich eine Sarcophagerklärung, die die Scenen fein säuberlich nach Nummern scheidet und sie aus lauter einzelnen alten Bildern zusammencopirt denkt, wird davon nichts bemerken. Da ist zum Beispiele der Petersburger Sarcophag mit der Ermordung des Aegisthos:[1] Mitten auf einem Stuhle der König, der den von rechts mit dem Schwerte andringenden Orestes abzuwehren sucht, während ein Mädchen, das ihm zu Hilfe kommt, mit erhobenem Schemel den Mörder bedroht. Aber Orestes hat den Mord vollbracht, entkam dem Schlage und ist rechts wieder gebildet, wie er die Mutter bei den Haaren niedergerissen, während ihn die Amme beim Haupte und bei der Schulter fasst und vom Muttermorde zurückzuhalten versucht. Zugleich aber wendet sie den Kopf und blickt entsetzt fürchtend nach der ersten Scene, wo ihr Milchkind Orestes von dem Schlage des Schemels bedroht wird. Oder der Sarcophag Guistiniani mit demselben Gegenstande:[2] Mitten steht Orestes als Sieger; links liegt vom Sessel gestürzt der todte Aegisthos, rechts der Leichnam der Klytämnestra. Und während die besorgte Amme hinausblickt nach dem Grabhügel des Vaters, ob die Furien noch schlafen, und sie dort beruhigt liegen sieht, schreiten von links dieselben Furien schon zu dem nichts ahnenden Orestes heran, der, noch von seiner Rache voll, das Schwert in der Hand, den Mantel betrachtet, den Pilades vom Stuhle des Aegisthos erhoben. Es sind aber nur zwei der Furien; die dritte schläft im Tempel zu Delphi, aus dem wieder Orestes, dem Lösung verheissen, heimlich über sie wegschreitend, nach dem Orte der Entsühnung strebt. So ist jener Dreiverein zweimal gebildet, einmal an dem Orte, wo er zum Morde aufgestachelt hatte, und dann, zertheilt, Rache drohend und bei dem Herannahen der Sühne. Mitten in der Mordscene ist das Gemach mit Teppichen verhängt; rechts und links fällt der Blick hinaus, einerseits in den Hof mit dem Grabmal, andererseits in die Halle des Tempels. Es ist ein continuirendes Bild, in dem die Scene durch mannigfache Beziehungen der Figuren untereinander phantasievoll bereichert wird.[3] Farblos, wie es ist, ist dieses giustinianische Exemplar von grossem malerischen Reize; wie musste er sich aber erhöhen, wenn Maler von der Geschicklichkeit und der Sicherheit in Bezug auf Wirkung wie jene der gleichzeitigen ägyptischen Porträte ein solches Relief mit Farbe vollendeten und wenn durch die Vertheilung der Tinten die Zusammenhänge betont, die Absonderungen verdeutlicht werden konnten. Der trockenen Vernünftigkeit muss ein solch anachronistisches Spiel missfallen; aber keine Kunst ist von Philistern für Philister geschaffen worden und die Freiheiten, die sie sich zu jeder Zeit erlaubte, hat ihr zu jeder Zeit erst das Gefallen empfänglicher Zeitgenossen eingetragen, wie denn Philostratus mit bewundernder Billigung solche Behandlungsart der mythologischen Bilder beschreibt, in besonders bemerkenswerthen Fällen die geschickte Lösung des Problems hervorhebt und sie in anderen Fällen nur deshalb nicht erwähnt, weil sie eben das Alltägliche sind.

[1] Robert II, Taf. LIV, p. 166f.

[2] A. a. O., Taf. LV, p. 156.

[3] Vergl. dagegen Benndorf, Ann. 1865, p. 239ff., der hier Nachbildung der Bilder eines Theon oder Theoros, angeblich aus der Zeit Alexanders, erblicken will.



Fig. 15. Aus dem Apsismosaik der Lateranskirche.

Auch die ältesten Mosaiken lassen uns noch einmal des Philostratus gedenken, selbst wenn sie schon christliche Gebäude schmücken.

Ein malerisches Werk hat sich da erhalten, in dem die plastisch gedrängten Erotenscenen der Sarcophage landschaftlich heiter aufgelöst erscheinen wie auf den Liebesgöttern und den Sümpfen des Philostratus. Nennen wir es:

»Die Fischhalter.«

»Wir sind an dem Ursprunge eines Flusses. Dass aber drei Flussgötter da sind, damit will der Maler wohl das Zusammenfliessen verschiedener Quellen andeuten. Die mittlere ist die stärkste; hier liegt der Flussgott auf mächtiger Urne, die wie eine Tonne auf dem Wasser, das ihr entströmte, zu schwimmen scheint. Er wird sogleich fröhlich in sein Muschelhorn stossen, weil es ihn freut, wie sich das Gewässer ebenmässig zwischen den blumigen Wiesen verbreitet. Von rechts und von links treten Jünglingsknaben mit Urnen heran, aus denen geringere Bächlein fliessen, der Fülle der Hauptquelle noch etwas zugebend. Doch sieh einmal, welche Fischwirthschaft! Das ganze Quellengebiet haben sich die Eroten zugelegt und den obersten Theil des Flusslaufes in Fischhalter abgetheilt, indem sie Pfähle neben Pfähle engegereiht in den Fluss schlugen. Aber auch das lässt sich dem Bilde entnehmen, wie sie die Fische hineingebracht haben. Fischfallen sind aufgestellt, indem einige dieser Zäune im Winkel gebrochen sind, die an ihren Scheiteln kleine Oeffnungen haben. Gelangen die stromaufwärts schwimmenden Fische in den Winkel hinein, so schlüpfen sie leicht durch jene kleine Oeffnung, die sie, wenn sie sich dann von dem Flusse thalabwärts tragen lassen, nicht wiederfinden. Sie gleiten dann an den Schenkeln der Winkel hinab und sehen sich in den an die Ufer stossenden Ecken der Zäune gefangen. So bekamen die Eroten das ganze Fischgeschlecht in ihre Behälter. Schwimmvögel halten sie ebenfalls und mit ihnen necken sich die kleinen Gesellen. Einer flüchtet dort schwimmend vor drei Enten, ein anderer hat einen Schwan bei den Flügeln gefasst und lässt sich von ihm durch die Fluth ziehen, ein dritter hat auf eine leere Amphora ein Segel gepflanzt und wird nun, auf dem Kruge stehend, an Schnelle mit den Wasservögeln wetteifernd, von dem aufgeblähten Tuche den Fluss hinaufgetragen. Tapfer müssen die Schelme gezecht haben, bis das grosse Weingefäss geleert war; sie haben wohl Bratfische zum Trunke gegessen; denn der Fisch macht Durst. Es nehmen die ältesten unter den Knäblein an jenen Scherzen nicht theil; sie rüsten zu neuen Tafelfreuden; überall siehst du sie die Fische aus den Behältern fangen. Einer sitzt auf einem Felsblocke und angelt, zwei andere trägt ein Schiffchen, das der Eine rudert, während der Zweite auf dem Bug steht und mit einem Fischgehr nach den unten sich tummelnden Wasserbewohnern stösst. Wieder andere setzen von einem zweiten Schiffchen Reussen ein. Ich denke, sie wollen Aale fangen, wie sich dort einer durch die Wellen schlängelt. Wenn diese, durch die Lockspeise angezogen, in die Reussen geschlüpft sind, können sie nicht wieder entkommen, weil in den schmalen Hals der Reussen, die wie Amphoren gebildet sind, die Enden der Binsen, aus denen man sie flocht, hineinragen. Diese biegen sich vor dem Eingehenden leicht auseinander; dem aber, der heraus will, wehren sie den Ausgang; so sagt ja auch der Dichter:

Händel sind wie Fischerreussen, leichtlich kömmt man drein,
Leichtlich wieder raus zu kommen, kann nicht balde sein.



Fig. 16. Aus dem Apsismosaik der Lateranskirche.

Händel also wollen wir nicht suchen. Doch auch Geflügel halten sich die Eroten. Eine Henne lockt dort ihre Küchlein über die Wiese, Täubchen kosen und ein Pfau stolzirt, während ein anderer von einem der Knaben gefüttert wird. Von den Enten haben wir schon gesprochen. Auch von den kleinen Vögelchen, die zwischen den Blumen herumhüpfen, möchten sie sich welche braten; ein Flügelknäbchen schleppt schon einen Bauer herbei, in dem ein Lockvogel sitzt; der wird sie bald gefangen haben. Das wird ein grosses Schmausen werden! Wenn uns die Knäbchen zu Gaste laden, werden wir aber nicht fragen, was die goldene Stadt in der Mitte bedeute und ihre mit Edelsteinen geschmückten Mauern oder was der befiederte Mann davor; denn es würde nicht passend sein, davon mit den Eroten zu sprechen.«

Unter allen Kunstwerken, die sich uns erhalten haben, kommt keines den Bildern des Philostratus so nahe wie dieser Fries, der sich unten um den Rand des Apsismosaikes von S. Giovanni im Lateran herumzieht (Fig. 15, 16).[1] Er wurde von Jacobo Toriti auf Geheiss des Papstes Nicolaus IV. ausgeführt; jedoch hat schon Eugen Müntz, ohne des Zusammenhanges mit Philostratus zu gedenken, erkannt, dass hier ein Mosaikgemälde aus dem vierten Jahrhunderte vorliegt, der Zeit der Entstehung der Kirche, das von dem mittelalterlichen Künstler nur copirt und zum Theile interpolirt wurde. Ein ähnlicher Mosaikstreifen, in ähnlicher Weise entstanden, findet sich auch in der Apsis von Sta. Maria Maggiore und Zeichnungen nach der Kuppel von Sta. Costanza sind vorhanden, von Mosaiken mit den gleichen Motiven, die ebenfalls im vierten Jahrhundert entstanden sind.[2]

Wenn wir einem solchen Seitenstücke zu den Bildern des Philostratus in einer christlichen Kirche als belanglosen Zierrath begegnen, dürfen wir erwarten, auch die ältesten Kunstwerke mit christlichen Vorwürfen der Behandlung nach an jene Bilder oder an die gleichzeitigen Sarcophage und Reliefs mit römischen Staatsactionen angeschlossen zu finden.

[1] Gezeichnet von Hans Macht nach zu diesem Zwecke hergestellten Photographien der einzelnen Theile von Lucchetti in Rom

[2] Eugen Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie VI, Revue archéol., N. S., Vol. XXXVI, Paris 1878, p. 272 ff.



Fig. 17. David, aus einem Psalter in Paris.

V.

Ein Theil der Miniaturen der Wiener Genesis, von denen das auf unserer Tafel A farbig nachgebildete Mahl des Pharao ein bezeichnendes Beispiel bildet, zeichnen sich vor allen anderen uns erhaltenen Miniaturen dadurch aus, dass sie rein illusionistisch gemalt sind. Ist auch die Durchführung schwächer als in den Malereien der Thermen des Constantin und war sich der Maler der Perspective nicht mehr sicher, wie das besonders in der Anordnung der Tafel sichtbar wird: das Bild gehört noch einer Gattung der Malerei an, die dem früheren Alterthume und dem Mittelalter fremd war, die nur in zwei Perioden der Kunstgeschichte machtvoll herrschte, vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts mit manchen Unterbrechungen bis in unsere Zeit und früher schon von den Flaviern bis in die Tage, in welchen eben von den Handwerksgesellen, die die Blätter unserer Genesis bemalten, die einen noch an ihr festhielten, die anderen aber schon nicht mehr im Stande waren, die Compositionen nach den inneren Bedingungen jenes Stiles zu bilden.

Wir können uns das so vorstellen, dass zuerst die Blätter der Purpurhandschrift beschrieben worden waren, wobei immer unten ein breiter Raum für das auszuführende Bild gelassen wurde, und dass dann, nachdem ein Theil oder die ganze Handschrift vollendet war, die einzelnen noch unverbundenen Quaternionen in einer Malerwerkstätte an verschiedene Gesellen vertheilt wurden. Da kamen die letzten der uns erhaltenen Quaternionen an Leute, die, weil sie vielleicht zumeist mit Wand- oder Tafelmalerei zu thun hatten, in der breiten Art der noch herrschenden Illusionsmalerei arbeiteten, während die ersteren Schichten Anderen zufielen, die, zumeist schon mit Bücherillustration beschäftigt, die illusionistischen Effecte, die auch sie als das zu erreichende Ziel

ansahen, doch nicht mehr richtig hervorzubringen im Stande waren sondern ihre Compositionen in einen für die Büchermalerei geeigneten Stil übersetzten, der mehr zeichnerisch als malerisch war. Dabei denke ich nicht, dass etwa Vorbilder im illusionistischen Stile für jede der einzelnen Seiten vorhanden gewesen wären, die die einen nachzumalen fähig gewesen wären, während andere schon dieser Fähigkeit entbehrten, sondern die Tendenzen der grossen Malerei kreuzten sich bei der Vollendung dieses Codex mit der zeichnerischen Weise der Bücherillustration, die sich damals als eine eigene Classe der Malerei auszubilden trachtete.

Hatten wir uns vorgesetzt, die Möglichkeit der Entstehung dieser eigenartigen Miniaturen zu begreifen, so mussten wir zuerst den illusionistischen Stil zu fassen suchen, uns bemühen, sein Wesen zu beschreiben, die Zeit seiner Entstehung aufzusuchen, die Art seiner Entwicklung und deren Dauer zu verfolgen. Schon bei einem Blicke auf das erste Blatt mit dem Sündenfalle und seiner Strafe und bei auch nur flüchtigem Weiterblättern musste es auffallen, dass die meisten dieser Blätter der continuirenden Erzählungsweise angehören, und es war daher unsere Pflicht gewesen, nachzuforschen, wie sich diese continuirende Art zu erzählen ausgebildet und wie sie sich mit dem Illusionsstil der Malerei verbunden hat. Endlich sehen wir, dass sich diese Bilder als fortlaufende Illustrationen einem Texte anschliessen, dessen Worten sie zu folgen suchen und dem sie in keinem wichtigen Stücke, so weit nicht etwa ein Missverständniss platzgriff, widersprechen. Das wäre unmöglich gewesen zur Zeit Alexanders und noch unmöglich zur Zeit des Augustus. Erst durch die Ausbildung der römischen Reichskunst im zweiten und dritten Jahrhunderte nach Christo, die in ihrer Weise die griechischen Stoffe umgestaltet, hatte sich die bildende Kunst angewöhnt, in treuen Anschlüssen poetischen Texten zu folgen, und von den Odysseebildern des Esquilin bis zu den römischen Sarcophagen und den Gemälden des Philostratus sehen wir dieses der ältesten Kunst unbekannte Verfahren immer mehr und mehr die Obmacht gewinnen, so dass sich die Illustratoren der christlichen Bücher nur der herrschenden Sitte anzubequemen brauchten, um das zu erreichen, was gerade für die Bedürfnisse, die sie zu befriedigen hatten, wichtig war, ein vollständiges Zusammenstimmen von Bild und Text. Denn an dessen Geschichte war es ja nicht mehr wie bei Mythen älterer Religionen erlaubt, zu ändern, weil sie zur Zeit, als man sie bildlich darzustellen begann, schon eine feste unberührbare Form gewonnen hatten.

Hätte also die bildende Kunst zur Zeit, als man die Bibel mit Bildern verzieren wollte, noch frei fabulirend mit den Texten geschaltet, so hätte sich eine christliche Kunst gar nicht entwickeln können; denn alle, denen es daran lag, den Inhalt der beiden Testamente unversehrt zu bewahren, hätten jene erfindenden und verändernden Künstler weit von sich weisen müssen. Die Kirche wäre gezwungen gewesen, die Bilderfeindschaft der Synagoge zu adoptiren. Es war jedoch die erste und wichtigste Bedingung für die Möglichkeit, bildkünstlerische Erzählungen für Christen herzustellen, durch die vorhergehende Entwicklung der Stoffbehandlung in der antiken Kunst schon erfüllt. Uns ist es freilich sehr geläufig, Schriftsteller durch Bilder genau erläutert zu sehen, weil sich die Uebung, das zu thun, von den letzten Zeiten der Antike bis zu uns her erhalten hat; aber es widersprach der antiken Kunst in allen ihren früheren Phasen, bis sie sich erst in denen ausgebildet hatte, an die sich die christliche Kunst anschliessen konnte. Ohne dass wir von dieser Entwicklung Kenntniss genommen hätten, würde die Entstehung der ältesten christlichen Textbilder für uns nicht erklärlich sein.

Man sollte meinen, es wäre eine natürliche Folge einer so bestimmten bildlichen Wiedergabe der Textstellen gewesen, dass sich die ältesten Bilder, als Typen an die unveränderten Texte angeschlossen, unverändert erhalten hätten und dass höchstens eine leise, allmählige, durch Zeit und Costüm bedingte Umbildung der Accessorien stattgehabt habe. Dem ist aber nicht so. Nur eine verhältnissmässig geringe Anzahl altchristlicher Compositionen hat sich in das Mittelalter hinein verpflanzt, so dass die Geschichte der Entwicklung der christlichen Typologie durch Jahrhunderte hindurch die Geschichte der Verzettelung eines ursprünglichen reichen Besitzstandes ist. Wäre der

Beginn der christlichen Monumentalkunst in die Zeiten stilistischer Beschränkung auf lineare Formen gefallen oder in die Zeiten des Naturalismus, wo scharf umränderte Figuren, in voller Körperlichkeit ausgearbeitet, neben einander gesetzt wurden, so hätten sich in jenen Stilen dem Texte angeschlossene Figuren auch in den mittleren Zeiten bei roherer Wiedergabe nicht verlieren können, weil das Wesentliche an ihnen, die bestimmt begrenzte Form, so leicht nicht zu verfehlen gewesen wäre.

Nun sehe man sich aber die rechte Seite unserer Tafel A an, mit dem Bäcker an dem Galgen, den die Raben anfliegen, mit den Knaben, von denen der eine den Erhenkten mit Steinen bewirft, die anderen von dieser Büberei schon des Weges zurückkehren, mit dieser Staude im Vordergrunde, mit diesem Gitter, das den Hof des Pharao verschliesst, mit dem Baume darüber, mit dem aufsteigenden Weg, mit dem abendlich gerötheten Himmel, was alles zusammen ein illusionistisches Bild gibt, in dem das Einzelne vereinzelnt kaum mehr in seinen Formen verständlich wäre, während es so, wie es ist, die illusionistische Malerei jener Zeit noch in achtenswerther Leistungsfähigkeit zeigt. Wollte man an diesem Stücke das Landschaftliche unterdrücken, das Figürliche nur conturiren, so würde die Composition, so geistreich erdacht sie ist, kaum mehr verständlich sein und jedenfalls alles künstlerischen Reizes entbehren. Es ist also die Thatsache, dass die ältesten christlichen Compositionen im Illusionsstil erfunden sind, was es unmöglich machte, sie in späteren Zeiten, wo die Fähigkeit, mit lebendiger Täuschung zu arbeiten, verloren gegangen war, nachzubilden oder in vielen Fällen auch nur aufzubewahren, weil mit dem Verluste der Fähigkeit, illusionistisch zu arbeiten, auch die Fähigkeit, illusionistische Kunstwerke aufzufassen, verloren gegangen war. Daher hatten sich von den ältesten Compositionen der christlichen Kunst nur jene erhalten können, welche eine gewisse, schon in den Stoffen gelegene Deutlichkeit, wie das bei vielen Scenen der Bibel und des Evangeliums der Fall ist, auch dann nicht verlieren konnten, wenn ihnen die künstlerische Verlebendigung durch die Täuschungsmittel des Illusionsstiles nicht mehr zu Gebote stand.

Nun hatte sich ja diese spät antike Kunst, um ihre Verständlichkeit wieder zu erhöhen, die durch die Absicht des illusionistischen Stiles, Augenblicksbilder zu geben, in manchen Fällen bedroht war, der continuirenden Darstellungsart bedient und wir sahen, wie in den meisten Fällen durch diese Darstellungsart erst ermöglicht wurde, einen Vorgang deutlich aufzufassen. Die altchristlichen Compositionen also, in denen die continuirende Erzählungsweise herrschte, hatten durch sie, weil sich eben nur die deutlichsten Compositionen erhalten konnten, die Fähigkeit erlangt, das Mittelalter zu überdauern. Die Gewohnheit, fast alle alten Bestandtheile des christlichen Cyclus continuirend erzählen zu sehen, hatte das Continuiren zu einer specifischen Eigenthümlichkeit aller christlicher Compositionen bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein gemacht.

So war der Liebe Mühe nicht verloren, mit der wir versucht hatten, erst die Weiterbildung und Umgestaltung der griechischen Kunst in Rom darzulegen, dann das Entstehen des Illusionismus zu verfolgen, die Art, wie er, die continuirende Darstellungsweise sich zugesellend, die Stoffe umbildet, nachzuweisen, weil in diesem Zusammenhange die älteren christlichen Compositionen nicht allein mehr sachlich verständlich sind, was sie ja wegen ihres Zusammenhanges mit dem Texte immer waren, sondern auch künstlerisch verständlich wurden. Auf diese Weise betrachtet, bilden sie nicht mehr ein Neues, das nur stofflich interessirt und das in seinen Formen zusammenhanglos dasteht, sondern Zeugnisse für den Zustand der Kunst des vierten Jahrhunderts. Indem sich diese Compositionen an die Bilder des Philostratus anschliessen, ja diesen vielleicht besser als jede andere Classe von Monumenten erklären, machen sie in dem stetigen Verlaufe der Kunstentwicklung keine Unterbrechung mehr.

Die Bilderbeschreibungen des Philostratus gewähren uns sogleich für die Erklärung eines Phänomens, das in den Genesisdarstellungen auffällig hervortritt, eine wesentliche Hilfe, ich meine für die Darstellung der atmosphärischen Erscheinungen. Die Bilder mit Josef in Aegypten zeigen

einen zwar einförmigen aber sehr beachtenswerthen Versuch, in den Hintergründen das Porträt einer bestimmten Stimmung des südlichen Himmels zu geben. Jene Uebergänge von der Farbe des Veilchens in die des Flieders, worein die Gebäude des Hintergrundes tauchen und sich schimmernd lösen, wird man an heiteren Frühlingsabenden im Süden, z. B. in Neapel beobachten können. Ich weise deshalb auf diese Stadt, weil mir der konische Berg mit der aufsteigenden Rauchwolke auf einem der Bilder (Fol. XXIII, 46) am besten als eine Nachbildung des Vesuv erklärlich ist. Es würde das auf eine Entstehung der Handschrift in Campanien hinweisen. Ich möchte eben darauf nur aufmerksam gemacht haben, da es mir bei der geringen Anzahl spätantiker Codices natürlich nicht beifallen kann, den einen oder den anderen mit Bestimmtheit localisiren zu wollen. Eine solche richtige Beobachtung und zarte Wiedergabe von Luftstimmungen würden wir auf den Bildern in Pompeji vergeblich suchen und auch auf den Landschaften vom Esquilin ist die Wiedergabe der Luft nicht eben die starke Seite. Da muss eine Entwicklung dazwischen liegen, für die wir auf einem anderen Blatte noch einen charakteristischen Beweis haben. Nachdem Jacob mit dem Manne gerungen, wendet er sich der aufgehenden Sonne zu, die feurig durch eine dichte Morgenluft bricht und mit rosigem Lichte Bäume und Felsen farbt (Fol. XII, 24). Das ist freilich von einem Maler ausgeführt, der, was er wollte, nicht mehr auszuführen verstand, indem er ja die Luft ganz wegliess und nur das Auftauchen des getrübten Himmelslichtes und die durch es bedingte Umwandlung der Localfarben an den davon getroffenen Stellen ins Rosenfarbe gibt; aber das Blatt ist ein Beweis, dass diese Phänomene von der Malerei beobachtet, ja in derselben zum Gemeingute geworden sind. Und dafür verweisen wir auf Philostratus, der uns in der Beschreibung des Memnon[1] berichtet, wie der Koloss von den Strahlen der aufgehenden Sonne geröthet wird. Nur die Beobachtung der Luftstimmung der Tageszeiten und ihrer wechselnden Erhellung, die in der grossen Kunst vorangegangen, machte solche Dinge möglich. Von der mannigfachen Art dieser Beobachtung gibt eben Philostratus Zeugniss. Die Antigone[2] zeigt er uns im Mondenscheine und wir sahen an den letzten pompejanischen Gemälden, wie solche Mondlandschaften schon im ersten Jahrhunderte versucht worden waren. Philostratus gibt dann Zeugniss für die Weiterentwicklung solcher Nachtbilder durch die Kassandra,[3] wo ein geschlossenes Gemach durch Lampen erhellt war, oder durch den Komos,[4] wo in der allgemeinen Dunkelheit einzelne Theile von Figuren durch eine kleine Fackel beleuchtet werden, oder durch den Pelops,[5] wo in der Nacht die leuchtende Schulter des Helden, auf wunderbare Weise durch das Gewand schimmernd, ein schwaches Licht verbreitet. Im erstgenannten Memnon berichtet er uns von einem complicirten Bilde der continuirenden Darstellungsart, auf dem innerhalb eines Rahmens der Abend, das Hereinbrechen der Nacht und ihr Verschwinden und noch das Erscheinen der ersten Sonnenstrahlen dargestellt war. Darin, dass unsere Genesis wenigstens an die Möglichkeit der Nachbildung solcher Phänomene noch erinnert, scheint mir ihre grosse Bedeutung für die Kunstgeschichte zu liegen. Sie ist das letzte Zeugniss für die Darstellung solcher atmosphärischer Erscheinungen, wie das hölzerne Pferd in Pompeji das erste für sie ist, weshalb ich es, entgegen der allgemeinen Meinung, nicht wagen würde, sie später als in das vierte Jahrhundert zu setzen, als die letzte Periode, der eine Nachwirkung jener Bestrebungen um illusionistische Naturdarstellung noch zuzumuthen wäre.

Noch einer Beobachtung der Farbenveränderung, die bei Philostratus verzeichnet ist, begegnen wir in der Genesis wieder. Er berichtet, dass auf dem von der Fackel beleuchteten Kranze des Komos die Rosen gelb, die Schatten blau gemalt gewesen wären.[6] Philostratus gab gewiss richtig an, was er gesehen hatte; der Maler des Bildes jedoch hatte die Natur schlecht beobachtet. Richtig war zwar, dass er die vom künstlichen Lichte bestrahlten weissen oder röthlichen Rosen gelb malte; aber niemals sind bei künstlicher Beleuchtung die Schatten blau sondern sie gehen vom Grau ins Bräun-

[1] I, 7. [2] II, 19 [3] II, 10. [4] I, 2 [5] I, 19. [6] I, 2, 247 K.

liche und Schwarze und der Maler kann nur deshalb darauf verfallen sein, die Schatten in diesem Nachtbilde blau zu malen, weil er starke Schatten auf seinen helle Tagesbeleuchtung darstellenden Bildern so zu malen gewohnt war. Das war eine richtige Beobachtung; denn im Süden sind die tiefen Tagesschatten deutlich blau. Diese Stelle des Philostratus ist ein wichtiges Zeugniss für die Fortschritte, welche die malerische Beobachtung seit den Zeiten des Unterganges Pompejis gemacht hatte. In Pompeji sind noch alle Tagesschatten, wo sie angebracht sind, — denn sie sind selten, weil sie die Malerei im freien Lichte gerne vermeidet, — warm oder höchstens neutral. Unsere Genesis aber schliesst sich auch hier wieder an Philostratus an, indem auf jenen letzten Bildern, auf denen die atmosphärischen Erscheinungen am besten wiedergegeben sind, die zurücktretenden Gegenstände, die ihre Localfarbe verlieren, dafür blaue und wie bei unseren neuesten Malern violette Schattentöne annehmen. Dieses Zusammentreffen in der Naturbeobachtung bei den Malern des Philostratus und denen der Genesis ist wieder ein Beweis dafür, dass jener Autor nicht Gemälde ferner Zeiten sondern solche beschreibt, die von den Malereien der Genesis nicht zu sehr entfernt sein können. Den unbefangenen Beschauer, der auf unser Bild von der Sündfluth (Fol. II, 3) einen Blick wirft, mit dem herabströmenden Regen, der wachsenden Fluth, in deren Mitte die Arche gischend durch die Wellen fährt, möchten wir fragen, ob er sich das Bild des Aias bei Philostratus[1] mit dem von Wellen umbrandeten Felsen, mit dem weiten Meereshorizonte und mit dem treibenden Schiffe, das das Gewitter entzündet, nicht lieber in der Art unseres Sündfluthbildes gemalt denke als in der Art des alten Malers Apollodor, der sechs Jahrhunderte vor dem Rethor, als er einen vom Blitze erschlagenen Aias malte,[2] gewiss den Blitz noch durch das Zackenbündel repräsentirt hatte.[3]

Verhilft uns nun die Genesis dazu, uns die altchristliche Malerei in ihrer Behandlung als eine Fortsetzung der von Philostratus beschriebenen zu denken, und hat uns das Mosaik der Lateranskirche anderseits gezeigt, dass selbst noch die Gegenstände des Philostratus in eine Zeit hineinragen, in der sich schon eine monumentale christliche Kunst herausgebildet, so werden wir als die ältesten Compositionen christlichen Inhaltes jene erklären müssen, in denen die Gegenstände der Bibel noch auf ähnliche Art ausgeführt und malerisch durchgebildet sind wie die mythologischen Vorwürfe des Philostratus. Und wir werden Compositionen solcher Art, auch wenn sie uns in späten Copien vorliegen, dennoch als die ältesten Zeugnisse für jene Periode der christlichen Kunst betrachten dürfen, wo sie sich, von der mehr decorativ andeutenden als künstlerisch durchbildenden Sepulcralkunst der Katakomben losgelöst, der Schöpfung eines neuen Cyclus zugewendet hatte.

Wir haben die Illustrationen eines Liederbuches erhalten, in Copien aus dem zehnten, elften und zwölften Jahrhundert, mannigfach interpolirt und durch Einschiebungen aus allen dazwischen liegenden Jahrhunderten der byzantinischen Kunst vermehrt, deren Erfinder am Beginne des vierten Jahrhundertes gelebt haben muss.[4] Man besehe einmal das Titelbild dieser Handschriften, das wir nach dem Pariser Psalter diesem Abschnitte vorangestellt haben (Fig. 17).[5] David sitzt im Gebirge und spielt und singt. Die Melodie hat sich zu ihm gesetzt und lehnt sich an seine Schulter; aus dem Walde antwortet ihm die Echo hinter einer Säule hervor, auf der ein geweihtes Gefäss steht. Vorne sitzt der treue Hund, der, während der Hirte dichtet, die Herde bewacht. Der Gott des Gebirges füllt die vordere Ecke rechts, lehnend und lauschend, und links im Hintergrunde, in weiter Ferne, erscheinen am Horizonte die Gebäude der Stadt Betlehem. Hätten wir dieses Bild irgendwo auf die Wand gemalt erhalten, ohne die Aufschriften, die es zur Bibel in Beziehung setzen, so ist kein

[1] II, 13. [2] Plinius 35, 60.

[3] Vgl. dagegen H. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, 74.

[4] Die betreffenden Codices, von Kondakoff (Histoire de l'art byzantin, Tom. II, Paris 1891, p. 30 ff.) sorgfaltig zusammengestellt, sind ein Pariser Psalter, Gr. 139, zwei Vaticanische Handschriften, Reg. Gr. 1 und Palat. Gr. 381, und eine barbarinische Nr. 202. — Kondakoff hält deren Compositionen für das Werk einer byzantinischen Renaissance im zehnten Jahrhunderte. Das ist bei der Menge richtig gezeichneter antiker Details in den unveränderten Blättern ganz unmöglich.

[5] Die um die Hälfte verkleinerte Abbildung verdanke ich der Güte Leopold Delisle's.

Zweifel, dass sein Original von Vielen, wie die Bilder des Philostratus, in die Zeit Alexanders zurückversetzt würde, wenn nicht gar in das fünfte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. So wie es ist, als eine Weiterbildung dessen, was in Pompeji versucht wurde, bildet es gleichsam die Probe für die Geschichte der Entwicklung der antiken Malerei, die wir vorgetragen, wo wir in den pompejanischen Bildern Beides, das Ende der hellenistischen und den Beginn der römischen Malerei erkannt hatten. Und dabei müssen wir bedenken, dass die späten Copisten dieses Bildes das beabsichtigte Zurückweichen des Grundes nicht mehr in der Weise durchzuführen verstanden haben wie der Schöpfer des Originales, was das Werk um den besten Theil seiner Wirkung bringt. Ein anderes Bild zeigt den Propheten Isaias, der gegen Morgen auf eine blumige Halde hinausgegangen, um mit Gott zu sprechen.[1] Die Nacht weicht von ihm, ihre Fackel verlöschend, während Phosphorus als kleiner Knabe mit erhobener Leuchte ihm grüssend entgegenkommt. Selbst in diesen späten Nachbildungen gibt die graulich-purpurfarb gemalte Nacht, das helle Fleisch des Knaben mit den beiden Fackeln und dem Strahle, den Gottes Hand nach unten sendet, ein angenehmes Lichtbild, dessen Original auf den Komos und den Memnon des Philostratus als Stücke gleicher Gattung zurückweist. Ein Bild der vaticanischen Bibel (Reg. I) zeigt uns eine gross gedachte Darstellung der Gesetzgebung auf dem Berge Sinai in continuirender Weise. Den Vordergrund nimmt das Volk Israel ein, in den Klüften des Gebirges das Wunder erwartend; der Berggott selbst, zwischen den Felsen in kühner Verkürzung gezeichnet, blickt nach dem Gipfel, zu dem Moses hinaufschreitend die Sandalen löst, um gleich darauf wieder zu erscheinen, wie er aus den Händen Gottes die Tafeln erhält. Es sind unter den christlichen Miniaturen nur die Reste dieses Denkmals, in dem wir der antiken Tafelmalerei noch so nahe sind.

Nur spärliche Ueberreste sind uns von der Menge der ältesten christlichen Miniaturen geblieben. Aber wie ein gütiges Schicksal in den Nachbildungen jenes Liederbuches ein grosses Beispiel jener Richtung der altchristlichen Malerei erhalten hat, die sich an die phantastisch-mythologischen Bilder des ausgehenden Alterthums anschloss, so hat es uns in dem Josua-Rotulus des Vaticans ein Widerspiel der römischen Triumphalkunst erhalten. Unter allen Werken der Malerei kommt keines den Reliefs der Trajanssäule so nahe, natürlich dem Wesen der Kunstgattung, nicht der historischen Stellung nach, als diese elf und einen halben Meter lange Rolle, auf der ununterbrochen die Thaten Josuas, des Sohnes Nun, dargestellt sind. Schon die ursprünglichen Aufschriften, heute bis auf die Ueberreste weniger Buchstaben verblichen und abgerieben und durch lange später zugeschriebene Textesstellen ersetzt, waren griechisch, wieder ein Zeugniss für den Rückwandel der Kunst von den Römern zu den Griechen im späteren Alterthume. Wie den Kaiser auf den Siegessäulen sehen wir hier den biblischen Helden mit seinem Heere ziehen, kriegen, siegen, erobern, richten und immer wie den Kaiser auf den römischen Denkmälern persönlich wieder erscheinend, einundzwanzigmal auf dieser Rolle, während sich hinten ununterbrochen die Landschaft hinzieht, mit den Scenen und für die Scenen sich verwandelnd. Ist die Trajanssäule das ausgedehnteste Werk der continuirenden Darstellungsart in der Plastik, so ist es der Josua-Rotulus in der Malerei. Aber er ist nicht nur ein Zeugniss für die continuirende Darstellungsart sondern zugleich ein herrliches Beispiel für eine gesunde Verwerthung der illusionistischen Kunstmittel für die Illustration. In wenigen festen Linien sind die Figuren des Vordergrundes gezeichnet, leicht schattirt, und den mit lasirendem Purpur gefüllten Gewändern wird in den Waffen ein helles Blau, durch zugemischtes Deckweiss gedämpft, als kühler Gegensatz gegenübergestellt. Die Ferne vertieft sich; in andeutenden Pinselzügen sind, nach dem Hintergrunde verschwimmend, Berge, Bäume, Städte u. s. w. angegeben. Das ist eine Art, die uns in ihrer sicheren Beherrschung der Kunstmittel bei

[1] Abgebildet Kondakoff, a. a. O., Tom. II, p. 37, nach dem Pariserpsalter 139, wiederholt im Isaias des Vaticans, Nr. 755, abgebildet bei Agincourt.

scheinbar nur spielender Andeutung wie schon so manche andere Richtungen der römischen Reichskunst wieder an die Japaner erinnert wie ein rückgeworfenes vergrössertes Spiegelbild der kleinen Werke dieser grossen Künstler. Für die nachwirkende Kunst dieser Compositionen geben die griechischen Bibeln des zehnten und elften Jahrhunderts Zeugniss,[1] in denen, nicht etwa copirt sondern traditionell forterhalten und umgestaltet, die Compositionen des Rotulus in ihrer Grundgestalt aufbewahrt sind. Unsere Tafel C ist die erste getreue Reproduction in Originalgrösse. Wie hier der Engel vor Josua erscheint, der ihn erst, ehe er ihn erkannt, befragt und dann vor dem erkannten niederstürzt, gibt ein merkwürdiges Beispiel, wie der continuirende Stil in der compendiösen Art, die sich an den Sarcophagen ausgebildet, in die christliche Kunst eintritt. Die Stadt in der Ferne



Fig. 18. Die grosse Jagd in Pompeji.

und ihre nochmalige Bildung in Gestalt der Stadtgöttin, die Berge auf den anderen Häuten mit ihren Berggöttern, die wie Scopai von den Gipfeln blicken, das alles weist auf ausgebildete Muster einer Triumphalmalerei, von der uns alles bis auf diesen christlichen Nachklang verloren gegangen ist.

Wenn sich auch die Compositionen dieser Rolle bis in das Mittelalter erhalten haben, ihre feine sichere Technik ging verloren und wurde durch die gewöhnliche Gattung der miniirten Codices ersetzt, die, anstatt eigenthümlich für sie berechneter technischer Erfindungen, Malereien in einem schweren Stile zeigen, der Wand- oder Tafelbilder nachahmt. Andere dieser ältesten Codices, die schon ursprünglich in der Art der Tafelmalerei miniirt waren, wurden später genau copirt, wie das Liederbuch, von dem wir sprachen, und gaben dadurch in späteren Jahrhunderten immer wieder gute Muster regelrechter Zeichnung ab. Das geschah nicht nur in Griechenland sondern selbst im

[1] Vatic. graec. 746, Vatic. graec. 747, eine ähnliche Bibel in Smyrna.



Hirtenscene zu den Eclogen.

Aus dem Virgil der Vaticana: Cod. vat. lat. 3867.

Westen, wofür ein Codex des Vaticans de Agrimensoria ein gutes Beispiel gibt. Wir setzen sein Kaiserbild, das in Fulda im zehnten Jahrhunderte copirt wurde, als ein Beispiel für die ganze Classe her[1] (Fig. 19). Auch da zeigt unsere Genesis ein Schwanken, einen Uebergang. Der Theil ihrer Miniatoren, der mehr zeichnerisch arbeitet, lässt den Purpurgrund unbedeckt und sucht dadurch der freien Wirkung des Rotulus nahe zu kommen, wenn diese auch die schwer bemalten Figuren sogleich wieder zerstören. Ein anderer Theil und zuweilen auch dieselben bedecken den Malgrund vollständig mit Farbe und suchen dann in der Bildwirkung mit der Wand- und Tafelmalerei zu wetteifern.

Es waren noch andere Versuche gemacht worden als die durch den Rotulus vertretenen, die Miniaturenhandschriften in mehr zeichnerischer Weise zu schmücken, Versuche, die auf unsere Genesis nicht ohne Einfluss gewesen sein mögen. Es zeichnet sich darunter einer aus, ein volksthümlicher Versuch. In den Gärten der pompejanischen Häuser treffen wir nicht selten auf Landschaften mit lebensgrossen Thieren. Bald sind es Thierfabeln[2] — hier spricht ein kranker Löwe mit einem Hirschen, dort ein Elephant mit einer Schlange[3] —, bald Kämpfe,[4] bald Jagden wie in der Casa della caccia grande[5] (Fig. 18), die gleichsam eine Musterkarte aller jagdbaren Thiere gaben. Diese Bilder können unmöglich als ernste Kunstwerke für erwachsene Leute gemacht worden sein. Es ist die Decorationsart der Villa der Livia, in das Kindliche übersetzt. Man möchte sich einen solchen Hofraum gerne von einer Schaar Kinder belebt vorstellen, der man, an diese Bilder anknüpfend, mannigfachen Unterricht ertheilte. Ich hatte schon früher einmal Gelegenheit zu erklären, warum ich mir den bekannten miniirten Virgil des Vaticans im grossen Formate als ein Kinderbuch vorstelle, das den Knaben, die im Virgil lesen lernten, in die Hand gegeben wurde.[6] Die Tafel zu den Georgica (Taf. D), die ich hier mittheile, wird zeigen, wie nahe sich diese Bilder mit den Thierbildern aus Pompeji berühren; es ist dieselbe Art der Auffassung, nur hier nach der Weise späterer Zeiten an den Text eines Dichters angeschlossen. Ein anderer Virgil des Vatikans, künstlerisch das unbedeutendste unter allen älteren miniirten Manuscripten, zeigt uns die Vorliebe der römischen Künstler für geographisch-landkartenartige Darstellung (Taf. E) und die Ilias in Mailand, die sich in dem mitgetheilten Bilde, auf dem Hephaistos den Scamander versengt (Taf. F), noch so nahe an Philostratus anschliesst, die Herrschaft des continuirenden Principes in allen diesen Handschriften der Classiker. Da ist Achilles dargestellt, erst in der Versammlung und dann innerhalb desselben Rahmens, wie er mit Patroclus zu den Schiffen geht;[7] und Chryseus, eingeschifft und ausgeschifft.[8] Menelaos wird von Pandarus verwundet und im selben Bilde von Machaon geheilt.[9] Dann erscheint gar auf einer Schlachtdarstellung Sarpedon dreimal, immer sich, etwa wie der Kaiser auf den Siegesmonumenten, aus dem Körper der Schlacht sondernd,[10] oder Athene sieht aus den Wolken und sieht sich selbst, wie sie den Wagen des Diomedes besteigt,[11] und so fort auf vielen der erhaltenen Fragmente dieses Codex.

Unter diesen drei illustrirten Dichterhandschriften ist der erste Virgil in seiner frischen, derben Kinderart, in seiner Volksthümlichkeit das wichtigste Monument; er macht sich mit der grossen Kunst und ihren Proceduren nichts zu schaffen und zeigte in seiner einfachen Art den Weg, den eine gesunde Bücherillustration zu gehen hatte, den Weg, den sie im späteren Mittelalter wirklich wiederfand. Der Josua ist ein Beispiel, wie sich eine solche zeichnerische Weise zum Kunstwerke ausbilden konnte, und es wäre noch zu untersuchen, ob nicht alle historischen Bücher der Bibel einmal in solchen Rollen vorlagen? Die Technik der grossen Malerei war jedoch so übermächtig gewesen, dass sie immer wieder in die Codices eintrat und in falscher Vornehmheit die conturirende

---

[1] Der ähnliche Vossianus 79 (Germanicus-Aratus) in Utrecht wird demnächst von Dr. Georg Thiele veröffentlicht werden.
[2] Helbig, Nr. 1583, 1584. [3] Sogliani 701. [4] Helbig, Nr. 1585 ff.
[5] Helbig, Nr. 1520; unsere Abbildung Fig. 18 nach Raoul Rochette, Cnoix, Pl. 16.
[6] Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XIV, 197 f.
[7] Angelo Mai, Iliadis fragmenta antiquissima, Mediolanum MDCCXIX, Taf. III.
[8] Ebenda, Taf. VIII. [9] Ebenda, Taf. XV. [10] Ebenda, Taf. XXI. [11] Ebenda, Taf. XXII.

Art verdrängte. Dennoch bewirkte die Herstellung der miniirten Handschriften selbst und vor allem die beabsichtigte Deutlichkeit, dass die illusionistische Art zu malen, auch bei den farbigen Vollbildern, nach und nach von einer mehr zeichnerischen abgelöst wurde. Das führte gleichsam zu einer Rückbildung dem Naturalismus zu, indem wieder an die Stelle des breiten Pinselzuges die Genauigkeit des Details trat.

So wurde die Genesis zu einem Beispiel von Stilmischung, nicht so, dass die einzelnen Blätter bald nach der einen oder anderen Richtung schillerten sondern dass sie bald von Händen bemalt wurden, die noch in den Proceduren der Wand- und Tafelmalerei lebten, bald von Händen, die einer eigenartigen Miniaturtechnik zustrebten und auch in derselben schon geschult waren. Es bildet dieses Manuscript ein Zeugniss für einen merkwürdigen Uebergang, in dem alle Bestrebungen der Kunst der drei vorausgehenden Jahrhunderte noch nachklingen und in dem sich schon anderseits die Wurzeln einer neuen Kunst, der Kunst des Mittelalters, bemerkbar machen. Den Stil, in dem diese so merkwürdigen Bilder ausgeführt sind, zu präcisiren, war die Aufgabe dieser Einleitung.

Theologen, die mit der Entwicklung der bildenden Kunst nicht vertraut sind, könnten wohl glauben, der Künstler vermöchte für neue Aufgaben aus sich vollständig neue Formen zu schaffen, die mit einer vorausgehenden Kunst anderen Inhaltes nichts gemein hätten. Aber so wenig wie die Väter sich eine Sprache erfinden konnten, um die Lehren des Christenthums zu erläutern, sondern sich mit der griechischen und lateinischen behelfen mussten, um den neuen Inhalt auszudrücken, so wenig konnten auch die christlichen Künstler der vorhandenen Kunstformen und Kunstmittel entbehren, um sich verständlich mitzutheilen. Der Stilist kann wohl an der Sprache neuern und er kann alterthümeln, aber das alles innerhalb enger Grenzen, wenn er von seinen Zeitgenossen will verstanden sein. So kann auch der Künstler alte Gebilde wieder hervorsuchen, neue hinzuerfinden, aber er kann sich dabei vom Formenschatze seiner Zeit nicht zu weit entfernen, besonders dann nicht, wenn er gleich verstanden sein und eindringlich wirken will. Da es bisher nicht versucht worden war, den Zustand der Kunstsprache zur Zeit zu untersuchen, in welcher die christlichen Bilder eintraten, schien es geboten, der neuen Publication eines der ausführlichsten unter den erhaltenen Cyclen aus dem Beginne der christlichen Kunst als Einleitung eine Beschreibung des damaligen Zustandes der Kunstsprache der Malerei voranzustellen und zu versuchen, durch die historische Begründung der Entwicklung dieser Kunststufe das Verständniss der mitgetheilten Blätter zu erleichtern.



Fig. 19. Kaiserbild aus einem Fuldaer Codex des Vaticans.



Aeneis, L. III, v. [illegible] ff.



Aeneis, L. II, v. 671 ff.

Aus dem Virgil der Vaticana: Cod. vat. lat. 3225.



Hephaistos bekämpft den Scamander.

Aus der Ilias der Ambrosiana.

DIE GENESIS-HANDSCHRIFT

DER WIENER K. K. HOFBIBLIOTHEK.

I.

GESCHICHTE UND ZUSTAND DER HANDSCHRIFT.

ie Genesis-Handschrift (cod. theol. Nr. XXXI) befindet sich seit dem siebzehnten Jahrhundert in dem Besitze der Hofbibliothek. Woher sie aber stammt, wann und durch wen sie hieher gelangte, darüber geben die Acten keinen Aufschluss. Nur so viel steht fest, dass sie Tengnagel noch nicht vorfand, indem er sie in seinem 1609 vollendeten Verzeichniss nicht aufführt. Wohl aber beschreibt dieselbe Lambecius in seinem 1670 erschienenen Katalog, ohne jedoch über ihre Herkunft etwas zu sagen. Bei seiner bekannten Redseligkeit lässt sich annehmen, dass er darüber nichts zu sagen wusste. Dazu kommt, dass er es in seiner Beschreibung unterlässt, eine zweite, ältere Nummer der Handschrift zu nennen; er wird sie wohl sine numero, das heisst als noch nicht der Sammlung einverleibt vorgefunden haben. Sie dürfte also nicht gar lange vor 1670 nach Wien gekommen sein. In die Zeit zwischen 1609 und 1670 fällt aber die Erwerbung der grossen Fugger'schen Sammlung (1656) und wir würden ohneweiters die Genesis aus dieser Sammlung herleiten, wenn dieselbe in dem uns erhaltenen Mauchter'schen Verzeichniss der Fugger'schen Bücher nicht fehlte. Indessen ist dieser Umstand nicht so schwerwiegend, da sich noch einige andere aus der Fugger'schen Sammlung herrührende griechische Handschriften bei Mauchter nicht finden.

Fugger oder wer immer sonst dürfte die Genesis aus Italien gebracht haben. Dafür sprechen einige Reste italienischer Schrift, deren schwierige Entzifferung den Herren Regierungsrath Wenzel Hartl und Custos von Göldlin zu danken ist. So stehen auf einem zum Verkleben einer schadhaften Stelle gebrauchten Pergamentfetzen Rechnungen in italienischer Sprache.[1] Dazu kommen

[1]
anchora crecendo da fer marcho
braca xij de blodinela blancha
e braca iiij de blancha e braca vij
de blancha e braca ⊢ de la grana(?)
e braca ij de verde
braca ⊢ de ceta e braca v de blancha

Mein College Hofrath Mussafia, den ich um Aufschluss über den Dialekt dieser Notizen befragte, theilte mir folgende Ansicht mit: Der einzige auffällige Zug ist *bl-* statt *bj-*. Dieser kommt jetzt noch vor: *a)* im Sardischen, woran nicht zu denken ist; *b)* in der Mundart von Veglia, einem Ueberbleibsel des Altdalmatinischen; und diese könnte wohl in Betracht kommen. Einigermassen verliert allerdings der Zug an Wichtigkeit durch den Umstand, dass vielfach auch Denkmale von Mundarten, die nur *bj, pj* kennen, in latinisirender Graphie *bl, pl* gebrauchen. Andererseits wieder ist zu erwägen, dass beide Wörter *blancha* und *blo[n]dinella* nicht lateinischen Ursprunges sind und dass das Ganze als der Vermerk eines Kaufmannes anzusehen ist, dem man latinisirende Velleitäten nicht leicht zumuthen kann. Es dürfte also der Zettel leicht mit der bisherigen Annahme in Bezug auf den Ursprung der Handschrift in Einklang gebracht werden; er wird von einem dalmatinischen Kaufherrn herrühren. *blod-* statt *blond-* wird durch Vernachlässigung des *n*-Zeichens zu erklären sein; einen lautlichen Zug vermag ich darin nicht zu erkennen, da Abfall von *n* vor Dentalen (wohl in Folge Nasalisation des vorangehenden Vocals) zwar im Lombardischen (Bergamo) vorkommt, diese Mundart aber kaum die des Schreibers sein wird. *ceta* in der letzten Zeile scheint mir — *seta* zu sein; intervocalisches *-t-* wird in Veglia meist

die verblassten Züge zweier Scholien, welche von derselben Hand auf der ersten und zweiten Seite unter dem griechischen Text angebracht wurden, um italienischen Benützern das Verständniss der Bilder zu erleichtern:

pag. 1: chomo eva et adamo manza del pomo . chomo | i fo inganade dal ferpente, et chomo iffe fchope dal . . . . . | paradiso d . . . . ade tocade dal peccato (?) uadono iffe uergono

pag. 2: chome adamo et eva fo chazadi fuora del | paradisso si tosto.[1]

Hingegen erkennt man auf dem Abdruck, welchen ein zum Verkleben des rechten Randes von Seite 38 verwendetes Papierstück auf Blatt 39 hinterliess, deutlich lateinische Schrift; die erste lesbare Zeile beginnt mit *s uocatus.*

Damit sind wir aber auch am Ende unserer Vermuthungen angelangt. Die Handschrift selbst bietet keine Spur, welche uns weiter führte. Wenn dieselbe einst eine ihren Ursprung verrathende Notiz trug, so ging diese mit ihren ersten Blättern unwiederbringlich verloren. Sie ist aber nicht nur am Anfang sondern auch am Ende verstümmelt, so dass wir nicht wissen, ob sie ausser dem Text der Genesis noch andere Bücher des alten Testaments und welche enthielt. Ja selbst was von ihr erhalten ist, erscheint durch den Verlust einzelner Blätter und ganzer Blattlagen trümmerhaft, nur dass sich diese Abgänge, wie später versucht werden wird, genau bestimmen lassen.

Diese Verluste hatte die Handschrift erlitten, ehe sie nach Wien kam, wie wir aus Lambecius' Beschreibung (Commentariorum de augustissima bibliotheca caesarea, lib. III, Vindob. 1670) entnehmen können: Secundus codex manuscriptus Theologicus Graecus est antiquissimus membranaceus purpureus, aureis et argenteis literis maiusculis absque accentibus ante mille et trecentos annos exaratus, constatque foliis uiginti sex; quorum uiginti quatuor prioribus continentur Fragmenta Geneseos siue Libri primi Historiae Mosaicae, exornata quadraginta octo aeque uetustis Picturis, quarum beneficio cum aliae uariae Antiquitates tam sacrae, quam profanae, tum imprimis Romae subterraneae Imagines, et magna pars Rei Vestiariae, apud diuersas Gentes antiquitus usitatae, plurimum possunt illustrari. Lambecius hat also nicht mehr Blätter gekannt, als heute noch vorhanden sind.

Mit den 24 Blättern, deren Grösse den dieser Ausgabe beigegebenen Facsimiles genau entspricht, also 350×256 Mm. (Schrift 270×210), waren schon damals zwei Blätter einer Evangelienhandschrift ohne bildliche Darstellungen, welche in zwei Columnen Stücke aus Lukas bieten, zu einem Fascikel vereinigt. Das ähnliche Pergament mochte vielleicht bei flüchtiger Betrachtung an ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Genesis- und Lukasblätter denken lassen. Diese sind nach Ausstattung, Format — die Lukasblätter messen 290×165 Mm. (Schrift 230×225) —, nach Farbe und Form der Buchstaben, nach der Art der Interpunction und der Weise der Abkürzungen, ja selbst nach der Qualität des Pergaments verschieden und gehörten zu einem ganz anderen Codex, von welchem inzwischen noch einige Fragmente in anderen Bibliotheken entdeckt und veröffentlicht worden sind, worauf später zurückzukommen sein wird.

Die 24 Genesisblätter, welche bisher ein durch Klebestoff zusammengehaltenes Heft bildeten, litten bei jeder Benützung, indem die Risse sich erweiterten, Bruchstellen sich verschoben und kleinere Stücke abbröckelten. An mehreren Stellen waren Risse und dabei Wörter überklebt; die ungleichen Falten und Schrumpfungen drohten weitere Zerstörung und erschwerten jede photographische Aufnahme. Um diese zu erleichtern und eine bessere Erhaltung und Benützung für die Zukunft zu sichern, entschlossen wir uns, das Heft aufzulösen, die einzelnen Blätter zu reinigen und zu glätten, abgerissene Pergamentstückchen zu befestigen und, so hergerichtet, jedes Blatt

zu *d,* bleibt aber doch bei manchen Wörtern erhalten. Das *c* = *s* liesse sich als umgekehrte Schreibung erklären; weil *coena cena* die Lautung *sena* annimmt, so schreibt man umgekehrt *ce-* für ursprüngliches *se-*. Allerdings assibilirt *k* vor *e, i* in Veglia nicht; man spricht dort noch jetzt *caina coena, acaid acetum*; doch zahlreiche Wörter haben Sibilans *(ts* oder *s).*

[1] Auch diese Worte zeigen norditalischen Dialekt.

zwischen Glasplatten zu legen, eine lange, mühsame Arbeit, der sich Herr Custos Chmelarz mit unverdrossenem Fleiss unterzog. Bei der Zerlegung des Heftes zeigte sich, obwohl hie und da nur winzige Spuren der Zusammengehörigkeit einzelner Blätter noch übrig waren, dass die Blätter XI XII XIII XIIII und XVIIII XX XXI XXII, von den übrigen meist je zwei, und zwar I und II, III und IIII, V und VI, VII und VIII, VIIII und X, XV und XVI, XXIII und XXIIII zusammenhingen, während die Blätter XVII und XVIII lose für sich lagen.

Ist es von vorneherein an sich nicht wahrscheinlich, dass Schreiber und Maler in der Regel eine Pergamentlage falteten und nur zweimal je zwei zu einem Binio zusammenlegten, so bietet auch der Text bald nach einzelnen, bald nach je zwei Blättern solche Lücken, dass an dem Ausfall einzelner Blätter oder Blätterlagen nicht gezweifelt werden kann. Die Abschätzung der Verluste wäre nun leicht und sicher, wenn der unverkürzte Text der Genesis mit bildlichen Beigaben ausgestattet worden wäre. Das ist aber nicht der Fall. Wir finden vielmehr auf einzelnen Seiten, zwischen der Vorder- und Rückseite desselben Blattes und innerhalb der beiden zusammenhängenden Blattlagen (XI—XIIII, XVIIII—XXII) kleinere und grössere Stellen des Textes ausgelassen. Die Beobachtung aber, dass in diesen Kürzungen doch ein gewisses Mass eingehalten und die Continuität der Erzählung bewahrt wird, bietet Anhaltspunkte, den Umfang und die Bestandtheile des Textes dieser »biblischen Geschichte« zu errathen, welcher für die Zwecke der Illustration zurecht gerichtet wurde. Eine übersichtliche Zusammenstellung des Inhaltes der einzelnen Seiten und Blätter der Handschrift, der Auslassungen und Lücken innerhalb der Seiten und zwischen den vorhandenen Blättern, wie sie weiter unten folgt, wird die Untersuchung erleichtern. Es ist dabei auch das Fehlen einzelner Wörter berücksichtigt, insofern diese nicht schon in den älteren Handschriften vermisst werden, um nach Abzug aller willkürlichen Aenderungen jene biblische Vorlage rein zu erhalten, welche der Epitomator seiner Ausgabe zu Grunde legte.

Bevor wir an diese Untersuchung gehen, theilen wir den Text der einzelnen Blätter in einer den Buchstabenformen des Originals nahekommenden Umschrift mit, welche nach der Ausgabe von Robertus Holmes, Epistula complexa Genesin ex codice purpureo argenteo caesareo Vindobonensi expressam etc. Oxonii, 1845, nicht überflüssig erscheinen wird. Obwohl die für diese Ausgabe besorgte Abschrift Alter's durch grosse Akribie sich auszeichnet, ist es bei wiederholter Vergleichung des Originals und der photographischen Abdrücke[1] mit Unterstützung des Herrn Dr. Rudolf Beer gelungen, eine Reihe zweifelhafter Lesungen sicherzustellen. Auch sind hiebei alle graphischen Eigenthümlichkeiten der Interpunction und Abbreviation nach Möglichkeit wiedergegeben, um auf diese Art den Gebrauch der Tafeln zu erleichtern.

[1] Die photographischen Tafeln mussten leider an einigen Stellen retouchirt werden und geben an anderen gegenüber dem Original ein undeutliches Bild. Wo das Original und der Abdruck nicht stimmten, ist jeder Buchstabe und Punkt von mir und Herrn Dr. Beer bei verschiedener Beleuchtung untersucht worden. Um unsere Facsimiles richtig zu beurtheilen, vergleiche man die früheren Abbildungen dieser Art, die von einzelnen Seiten unserer Handschrift gemacht wurden: Jules Labarte, Histoire des arts industriels etc., Album, Tom. II (Paris, 1864), Pl. 77, und Palaeographical Society, Facsimiles of Mss. and Inscriptions ed. E. A. Bond, E. M. Thompson and G. F. Warner, 1st Series, Part IX—XIII (1879—1883), Pl. 178.

Fol. I.

1.

Cap. III. 4. ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΟΦΙϹ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΙ (ΟΥ) ΘΑΝΑΤΩ ΑΠΟΘΑΝΙϹΘΑΙ·
5. ΗΔΙ ΓΑΡ Ο Θ̅Ϲ̅ ΟΤΙ Η ΑΝ ΗΜΕΡΑ (Φ)ΑΓΗΤΑΙ ΑΠ ΑΥΤΟΥ ΔΙΑΝΟΙΧΘΗ
ϹΟΝΤΑΙ ΥΜΩΝ ΟΙ ΟΦΘΑΛΜΟ(Ι) ΚΑΙ ΕϹΕϹΘΑΙ ΩϹ ΘΕΟΙ ΓΙΝΩϹ
6. ΚΟΝΤΕϹ ΚΑΛΟΝ ΚΑΙ ΠΟΝΗΡΟΝ· ΚΑΙ ΙΔΕΝ Η ΓΥΝΗ ΟΤΙ ΚΑΛΟ̅
ΤΟ ΞΥΛΟΝ ΕΙϹ ΒΡΩϹΙΝ ΚΑΙ ΟΤΙ ΑΡΕϹΤΟΝ ΤΟΙϹ ΟΦΘΑΛΜΟΙϹ ΙΔΙ̅
ΚΑΙ ΩΡΕΟΝ ΕϹΤΙΝ ΤΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗϹΑΙ ϗ ΛΑΒΟΥϹΑ Η ΓΥΝΗ
ΤΟΥ ΚΑΡΠΟΥ ΑΥΤΟΥ ΕΦΑΓΕΝ ΚΑΙ ΕΔΩΚΕΝ ΚΑΙ ΤΩ ΑΝΔΡΙ
7. ΑΥΤΗϹ ΜΕΤ ΑΥΤΗϹ ΚΑΙ ΕΦΑΓΟΝ· ΚΑΙ ΔΙΗΝΟΙΧΘΗϹΑΝ
ΟΙ ΟΦΘΑΛΜΟΙ ΤΩΝ ΔΥΟ· ϗ ΕΓΝΩϹΑΝ ΟΤΙ ΓΥΜΝΟΙ ΗϹΑΝ ΚΑΙ
ΕΡΑΨΑΝ ΦΥΛΛΑ ϹΥΚΗϹ ΚΑΙ ΕΠΟΙΗϹΑΝ ΕΑΥΤΟΙϹ ΠΕΡΙΖΩΜΑΤΑ
8. 9. ΚΑΙ ΗΚΟΥϹΑΝ ΤΗΝ ΦΩΝΗΝ Κ̅Υ̅ ΤΟΥ Θ̅Υ̅ ΚΑΙ ΕΚΡΥΒΗϹΑΝ ϗ ΕΚΑΛΕϹΕΝ Κ̅Ϲ̅
10. ΤΟΝ ΑΔΑΜ ϗ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΠΟΥ ΕΙ ϗ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΤΗϹ ΦΩΝΗϹ ϹΥͦ
11. ΗΚΟΥϹΑ ϗ ΕΦΟΒΗΘΗΝ· ΟΤΙ ΓΥΜΝΟϹ ΕΙΜΙ ϗ ΕΚΡΥΒΗΝ ϗ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ
ΑΝΗΓΓΙΛΕΝ ΟΤΙ ΓΥΜΝΟϹ ΕΙ· ΕΙ ΜΗ ΑΠΟ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ ΟΥ Ε(ΝΕ)ΤΙΛΑΜΗΝ ϹΟΙ
12. ΤΟΥΤΟΥ ΜΟΝΟΥ ΜΗ ΦΑΓΙΝ ΑΠ ΑΥΤΟΥ ΕΦΑΓΕϹ ϗ ΕΙΠΕΝ ΑΔΑΜ Η ΓΥΝΗ
ΗΝ ΕΔΩΚΑϹ ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΑΥΤΗ ΜΟΙ ΕΔΩΚΕΝ ΑΠΟ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ ΚΑΙ ΕΦΑΓΟ̅
13. ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Ο Θ̅Ϲ̅ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΙ· ΤΙ ΤΟΥΤΟ ΕΠΟΙΗϹΑϹ ϗ ΕΙΠΕΝ Ο ΟΦΙϹ ΗΠΑΤΗϹΕΝ ΜΕ ϗ ΕΦ
ΑΓΟ̅

7 ΕΔΩΚΕΝ ΚΑΙ ΤΩ steht sicher. 9 ΟΤΙ] Τ vom Corrector. 11 und 13 ist Υ in ΕΚΡΥΒΗϹΑΝ und ΕΚΡΥΒΗΝ sicher, nicht Ι.

2.

Cap. III. 14. ΚΑΙ ΕΙΠΙΝ (Κ̅Ϲ̅ Ο) Θ̅Ϲ̅ ΟΤΙ ΕΠΟΙΗ(ϹΑϹ) ΤΟΥΤΟ ΕΠΙΚΑΤΑΡΑΤΟϹ ϹΥ ΑΠΟ
ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΚΤΗΝΩΝ ΚΑΙ (ΑΠ)Ο ΠΑΝΤΩΝ ΘΗΡΙΩΝ ΤΗϹ ΓΗϹ
ΕΠΙ ΤΩ ϹΤΗΘ(ΕΙ) ΚΑΙ ΤΗ ΚΟΙΛΙΑ (Π)ΟΡΕΥϹΗ ϗ ΓΗΝ ΦΑΓΗ ΠΑϹΑϹ ΤΑϹ
16. ΗΜΕΡΑϹ ΤΗϹ ΖΩΗϹ ϹΟΥ· ΚΑΙ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΙ ΕΙΠΕΝ·
ΠΛΗΘΥΝΩΝ ΠΛΗΘΥΝΩ ΤΑϹ ΛΥΠΑϹ ϹΟΥ ΕΝ ΛΥΠΑΙϹ ΤΕΞΗ ΤΕΚΝΑ
ΚΑΙ ΠΡΟϹ ΤΟΝ ΑΝΔΡΑ ϹΟΥ Η ΑΠΟϹΤΡΟΦΗ ϹΟΥ ϗ ΑΥΤΟϹ ϹΟΥ ΚΥΡΙΕΥϹΙ
17. ΚΑΙ ΤΩ ΑΔΑΜ ΕΙΠΕΝ· ΟΤΙ ΗΚΟΥϹΑϹ ΤΗϹ ΦΩΝΗϹ ΤΗϹ ΓΥΝΑΙΚΟϹ ϹΥͦ
ΚΑΙ ΕΦΑΓΕϹ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ ΕΠΙΚΑΤΑΡΑΤΟϹ Η ΓΗ ΕΝ ΤΟΙϹ ΕΡΓΟΙϹ ϹΥͦ
18. ΕΝ ΛΥΠΑΙϹ ΦΑΓΗ ΑΥΤΗΝ (ΠΑϹ)ΑϹ ΤΑϹ ΗΜΕΡΑϹ ϹΟΥ ΑΚΑΝΘΑϹ ϗ
20. ΤΡΙΒΟΛΟΥϹ ΑΝΑΤΕΛΙ ϹΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΕΞΗϹ ϗ ΕΚΑΛΕϹΕΝ ΑΔΑΜ ΤΟ ΟΝΟΜΑ
21. ΤΗϹ ΓΥΝΑΙΚΟϹ ΑΥΤΟΥ ΖΩΗ ϗ ΕΠΟΙΗϹΕΝ Κ̅Ϲ̅ Ο Θ̅Ϲ̅ ΤΩ ΑΔΑΜ ϗ ΤΗ
ΓΥΝΑΙΚΙ ΑΥΤΟΥ ΚΙΤΩΝΑϹ ΔΕΡΜΑΤΙΝΟΥϹ ϗ ΕΝΕΔΥϹΕΝ ΑΥΤΟΥϹ
23. ΚΑΙ ΕΞΑΠΕϹΤΙΛΕΝ ΑΥΤΟΝ Κ̅Ϲ̅ Ο Θ̅Ϲ̅ ΕΚ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΙϹΟΥ ΕΡΓΑΖΕϹΘΑΙ
24. ΤΗΝ ΓΗΝ ϗ ΕΞΕΒΑΛΕΝ ΤΟΝ ΑΔΑΜ ϗ ΚΑΤΩΚΙϹΕΝ ΑΥΤΟΝ ΑΠΕΝΑΝΤΙ
ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΙϹΟΥ ΚΑΙ ΕΤΑΞΕΝ ΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΜ ϗ ΤΗΝ ΦΛΟΓΙΝΗΝ ΡΟΜΦΕΑ̅
ΤΗΝ ϹΤΡΕΦΟΜΕΝΗΝ ΦΥΛΑϹϹΙΝ ΤΗΝ ΟΔΟΝ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ ΤΗϹ ΖΩΗϹ

4 Nach ϹΟΥ Raum für 6 bis 7 Buchstaben, wie es scheint, Rasur. 11 ΤΗ am Schluss der Zeile ist unsicher.

Fol. II. 3.

Cap. VII. 19. ΤΟ ΔΕ Ϋ́ΔΩΡ ΕΠΕΚΡΑΤΙ ϹΦΟΔΡΑ ϹΦΟΔΡΩϹ ΕΠΙ
ΤΗϹ ΓΗϹ · ΚΑΙ ΕΠΕΚΑΛΥΨΕΝ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΟΡΗ ΤΑ ΥΨΗΛΑ
20. Α ΗΝ Ϋ́ΠΟΚΑΤΩ ΤΟΥ Ο̅Υ̅Ν̅Ο̅Υ̅ ΔΕΚΑΠΕΝΤΕ ΠΗΧΙϹ Ϋ́ΨΩΘΗ
21. ΤΟ Ϋ́ΔΩΡ · ΚΑΙ ΕΠΕΚΑΛΥΨΕΝ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΟΡΗ ϗ ΑΠΕΘΑΝΕ̄
ΠΑϹΑ ϹΑΡΞ ΚΙΝΟΥΜΕΝΗ ΕΠΙ ΤΗϹ ΓΗϹ ΤΩΝ ΠΕΤΙΝΩΝ
ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΤΗΝΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΘΗΡΙΩΝ · ΚΑΙ ΠΑΝ ΕΡΠΕΤͦ̄
22. ΚΕΙΝΟΥΜΕΝΟΝ ΕΠΙ ΤΗϹ ΓΗϹ ΚΑΙ ΠΑϹ Α̅Ν̅Ο̅Ϲ̅ · ΚΑΙ ΠΑΝΤͣ
ΟϹΑ ΕΧΕΙ ΠΝΟΗϹ ΖΩΗϹ · ΚΑΙ ΠΑϹ̇ ΟϹ ΗΝ ΕΠΙ ΤΗϹ ΞΗΡΑϹ
23. ΑΠΕΘΑΝΕΝ ΚΑΙ ΚΑΤΕΛΙΦΘΗ ΝΩΕ ∵ ΜΟΝΟϹ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕ
24. Τ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΤΗ ΚΙΒΩΤΩ · ΚΑΙ Ϋ́ΨΩΘΗ ΤΟ Ϋ́ΔΩΡ̇ ΕΠΙ
Cap. VIII. 1. ΤΗϹ ΓΗϹ ΗΜΕΡΑϹ Ρ̅Ν̅ · ΚΑΙ ΕΠΗΓΑΓΕΝ Ο Θ̅Ϲ̅ Π̅Ν̅Α̅ ΕΠΙ ΤΗΝ ΓΗ̄
3. ̄ΚΑΙ ΕΚΟΠΑϹΕΝ ΤΟ Ϋ́ΔΩΡ̇ ΚΑΙ ΕΚΑΘΙϹΕΝ Η ΚΙΒΩΤΟϹ ΕΠΙ Τͣ ΟΡΗ
13. ΤΑ ΑΡΑΡΑΤ˙ ΚΑΙ ΑΠΕΚΑΛΥΨΕΝ ΝΩΕ ΤΗΝ ϹΤΕΓΗΝ ΤΗϹ ΚΙΒΩΤΥͦ
ϗ ΙΔΕΝ ΟΤΙ ΕΞΕΛΙΠΕΝ ΤΟ̇ Ϋ́ΔΩΡ˙ ΑΗΟ ΠΡΟϹΩΠΟΥ ΤΗϹ ΓΗϹ : : :

2 Es steht ΤΑ ΟΡΗ ΤΑ. 9 Es steht ΜΟΝΟϹ, nicht ΜΟΝΟϹ ΜΟΝΟϹ.

4.

Cap. VIII. 14. ΕΝ ΔΕ ΤΩ ΔΕΥΤΕΡΩ ΜΗΝΙ ΕΠΤΑ ΚΑΙ ΔΕΚΑΤΗ ΗΜΕΡΑ
15. ΕΞΕΡΑΝΘΗ Η ΓΗ ΚΑΙ ΕΒΔΟΜΗ ϗ ΕΙΚΑΔΙ ΤΟΥ ΜΗΝΟϹ · ΕΝΕ
ΩΞΕΝ ΤΗΝ ΚΙΒΩΤΟΝ ∴ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Κ̅Ϲ̅ Ο Θ̅Ϲ̅ ΛΕΓΩΝ ΕΞΕΛΘΕ
16 ΕΚ ΤΗϹ ΚΙΒΩΤΟΥ · ϹΥ ΚΑΙ ΟΙ ΥΟΙ ϹΟΥ ΚΑΙ Η ΓΥΝΗ ϹΥͦ ϗ
17 ΑΙ ΓΥΝΑΙΚΕϹ ΤΩΝ ΥΙΩΝ ϹΟΥ ΜΕΤΑ ϹΟΥ : ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ
ΤΑ ΘΗΡΙΑ ΟϹΑ ΕϹΤΙΝ ΜΕΤΑ ϹΟΥ · ΚΑΙ ΠΑϹΑ ϹΑΡΞ : ΑΠΟ ΠΕ
ΤΙΝΩΝ ΕΩϹ ΚΤΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝ ΕΡΠΕΤΟΝ ΚΙΝΟΥΜΕΝͦ̄
ΕΠΙ ΤΗϹ ΓΗϹ ΕΞΑΓΑΓΕ ΜΕΤΑ ϹΕΑΥΤΟΥ ϗ ΑΥΞΑΝΕϹ(ϑ)
18. ΚΑΙ ΠΛΗΘΥΝΕϹΘΑΙ ΕΠΙ ΤΗϹ ΓΗϹ ϗ ΕΞΗΛΘΑΝ ΕΚ ΤΗϹ
18. 20. ΚΙΒΩΤΟΥ · ΚΑΙ ΩΚΟΔΟΜΗϹΕΝ ΝΩΕ ΘΥϹΙΑϹΤΗΡΙΟ̄
ΤΩ Κ̅Ω̅ ΚΑΙ ΕΛΑΒΕΝ ΑΠΟ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΚΤΗΝΩΝ ΤΩ̄
Κ(Α)ΘΑΡΩΝ ϗ ΑΠΟ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΠΕΤΙΝΩΝ ΤΩΝ ΚΑΘΑΡΩ̄
ϗ ΑΝΗΝΕΓΚΕΝ ΟΛΟΚΑΡΠΩϹΙΝ ΕΠΙ ΤΟ ΘΥϹΙΑϹΤΗΡΙΟ̄

8 Das ΑΙ von ΑΥΞΑΝΕϹΘΑΙ war durch die bei ΚΑΙ (ϗ) geläufige Sigle ausgedrückt; vgl. p. 42, 16.

Fol. III. 5.

Cap VIIII. 8 ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Ο Θ̅Ϲ̅ ΤΩ ΝΩΕ · ϗ ΤΟΙϹ ΫΟΙΟΙϹ ΑΥΤΟΥ ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ
9. ΛΕΓΩΝ ΚΑΙ ΕΓΩ ΪΔΟΥ ΑΝΙϹΤΗΜΙ ΤΗΝ ΔΙΑΘΗΚΗΝ ΜΟΥ
10 ΫΜΙΝ ΚΑΙ ΤΩ ϹΠΕΡΜΑΤΙ ΫΜΩΝ ΜΕΘ ΫΜΑϹ ϗ ΠΑϹΗ ΨΥΧΗ
ΤΗ ΖΩϹΗ ΜΕΘ ΥΜΩΝ ΑΠΟ ΟΡΝΕΩΝ ϗ ΑΠΟ ΚΤΗΝΩ̄
ΚΑΙ ΠΑϹΙ ΤΟΙϹ ΘΗΡΙΟΙϹ ΤΗϹ ΓΗϹ ΟϹΑ ΜΕΘ ΥΜΩΝ ΑΠ^Ο
ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΕΞΕΛΘΟΝΤΩΝ ΕΚ ΤΗϹ ΚΙΒΩΤΟΥ
12 ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Κ̅Ϲ̅ Ο Θ̅Ϲ̅ ΤΩ ΝΩΕ ΤΟΥΤΟ ΤΟ ϹΗΜΙΟΝ ΤΗϹ
ΔΙΑΘΗΚΗϹ ΗϹ ΕΓΩ ΔΙΔΩΜΕΙ ΑΝ(Α Μ)ΕϹΟΝ ΕΜΟΥ ϗ ϹΟΥ
ΚΑΙ ΑΝΑ ΜΕϹΟΝ ΠΑϹΗϹ ΨΥΧΗϹ ΖΩϹΗϹ ΟϹΗ ΕϹΤΙΝ ΜΕ
13 Θ ΫΜΩΝ ΕΙϹ ΓΕΝΕΑϹ ΑΙΩΝΙΟΥϹ · ΤΟ ΤΟΞΟΝ ΜΟΥ ΤΙΘΗΜΙ
ΕΝ ΤΗ ΝΕΦΕΛΗ ϗ ΕϹΤΑΙ ΕΙϹ ϹΗΜΙΟΝ ΔΙΑΘΗΚΗϹ (ΑΝΑ) Μ^ϹΕϹΟ̄
14. ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗϹ ΓΗϹ ϗ ΕϹΤΑΙ ΕΝ ΤΩ ϹΥΝΝΕΦΙΝ ΜΕ ΝΕΦΕΛΑϹ
ΕΠΙ ΤΗϹ ΓΗϹ ΟΦΘΗϹΕΤΑΙ ΤΟ ΤΟΞΟΝ ΜΟΥ ΕΝ ΤΗ ΝΕΦΕΛΗ
15. ϗ ΜΝΗϹΘΗϹΟΜΑΙ ΤΗϹ ΔΙΑΘΗΚΗϹ ΜΟΥ ϗ ΟΥΚ ΕϹΤΑΙ ΥΔΩΡ ΕΤΙ ΕΙϹ Κ^ΛΛΤ
Κ ΛΥϹ Μ^Ο

6.

Cap. VIIII. 20. ΚΑΙ ΗΡΞΑΤΟ ΝΩΕ · Α̅Ν̅Ο̅Ϲ̅ ΓΕΩΡΓΟϹ ΓΗϹ · ΚΑΙ ΕΦΥΤΕΥ
21. ϹΕΝ ΑΜΠΕΛΩΝΑ · ΚΑΙ ΕΠΙΕΝ ΕΚ ΤΟΥ ΟΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΜΕ
22 ΘΥϹΘΗ · ΚΑΙ ΕΓΥΜΝΩΘΗ ΕΝ ΤΩ ΟΙΚΩ ΑΥΤΟΥ · ϗ
ΪΔΕΝ ΧΑΜ Ο Π̅Η̅Ρ̅ ΧΑΝΑΑΝ · ΤΗΝ ΓΥΜΝΩϹΙΝ ΤΟΥ Π̅Ρ̅Ϲ̅
ΑΥΤΟΥ · ΚΑΙ ΕΞΕΛΘΩΝ ΑΝΗΓΓΙΛΕΝ ΤΟΙϹ ΔΥϹΕΙΝ
23 ΑΔΕΛΦΟΙϹ ΑΥΤΟΥ ΕΞΩ · ϗ ΛΑΒΟΝΤΕϹ ϹΗΜ ϗ ΪΑΦΕΘ
ΤΟ ΪΜΑΤΙΟΝ ΕΠΕΘΕΝΤΟ ΕΠΙ ΤΑ ΔΥΟ ΝΩΤΑ ΑΥΤΩ̄
ΚΑΙ ΕΠΟΡΕΥΘΗϹΑΝ ΟΠΙϹΘΟΦΑΝΩϹ ϗ ΤΗΝ ΓΥΜΝΩ
24 ϹΙΝ ΤΟΥ Π̅Ρ̅Ϲ̅ ΑΥΤΩΝ ΘΥΧ ΪΔΟΝ · ΕΞΕΝΗΨΕΝ ΔΕ ΝΩΕ
ΑΠΟ ΤΟΥ ΟΙΝΟΥ ϗ ΕΓΝΩ ΟϹΑ ΕΠΟΙΗϹΕΝ ΑΥΤΩ Ο Υ̅Ϲ̅ · ΑΥΤΟΥ
25. (Ο Ν)ΕΩΤΕΡΟϹ ϗ ΕΙΠΕΝ ΕΠΙΚΑΤΑΡΑΤΟϹ ΧΑΝΑΑΝ · ΠΑΙϹ
26 ΟΙΚΕΤΗϹ ΕϹΤΑΙ ΤΟΙϹ ΑΔΕΛΦΟΙϹ ΑΥΤΟΥ ϗ ΕΙΠΕΝ ΕΥΛΟ
27 ΓΗΤΟϹ Ο Θ̅Ϲ̅ ΤΟΥ ϹΗΜ ϗ ΕϹΤΑΙ ΧΑΝΑΑΝ ΠΑΙϹ ΑΥΤΟΥ ΠΛΑ
ΤΥΝΗ Ο Θ̅Ϲ̅ ΤΩ ΪΑΦΕΘ ϗ ΚΑΤΟΙΚΗϹΑΤΩ ΕΝ ΤΟΙϹ ϹΚΗΝΩ
(ϹΕ)ϹΙΝ ϹΗΜ ΚΑΙ ΓΕΝΗΘΗΤΩ ΧΑΝΑΑΝ ΠΑΙϹ ΑΥΤΟΥ

4 Der Punkt nach ΧΑΝΑΑΝ gehört vielleicht zum linken Querbalken des darauffolgenden Τ.

Fol. IIII. 7.

Cap. XIIII. 17. ΕΞΗΛΘΕΝ ΔΕ · ΒΑCΙΛΕΥC CΟΔΟΜΩΝ (ΕΙC) CΥΝ
ΑΝΤΗCΙΝ ΑΥΤΩ ΜΕΤΑ ΤΟ ΑΝΑCΤΡΕΨΑΙ ΑΥΤΟ͞
ΑΠΟ ΤΗC ΚΟΠΗC ΤΩΝ ΒΑCΙΛΕΩΝ · ΕΙC ΤΗΝ
18 ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΗΝ CΑΥΗ : ΚΑΙ ΜΕΛΧΙCΕΔΕΚ ʼ ΒΑCΙ
ΛΕΥC CΑΛΗΜ ΕΞΗΝΕΓΚΕΝ ΑΡΤΟΥC ΚΑΙ ΟΙΝ͞
19 ΗΝ ΔΕ ΪΕΡΕΥC ΤΟΥ Θ͞Υ ΤΟΥ Ϋ͞ΨΙCΤΟΥ ΚΑΙ
ΗΥΛΟΓΗCΕΝ ΤΟΝ ΑΒΡΑΜ ʼ ϗ ΕΙΠΕΝ ΕΥΛΟΓΗ
ΜΕΝΟC · ΑΒΡΑΜ ΤΩ Θ͞Ω ΤΩ ΥΨΙCΤΩ · ΟC ΕΚΤΙCΕ͞
20 ΤΟΝ Ο͞ΥΝΟ͞Ν ϗ ΤΗΝ ΓΗΝ · ϗ ΕΥΛΟΓΗΤΟC Ο Θ͞C
ΟΨΙCΤΟC · ΟC ΠΑΡΕΔΩΚΕΝ ΤΟΥC ΕΧΘΡΟΥC CΟΥ
ΫΠΟΧΕΙΡΟΥC CΟΙ · ϗ ΕΔΩΚΕΝ ΑΥΤΩ ΔΕΚΑΤΗΝ
ΑΠΟ ΠΑΝΤΩ͞

6 Ueber Υ von ΥΨΙCΤΟΥ stehen hier, wie pag. 12, 4, nicht zwei Punkte, sondern ‾. 11 ι von CΟΙ ist unklar. Holmes: «manus prima litteram Υ erasit, et, ut videtur, scripsit ΙΩΤΑ.» Richtiger erkannte Herr Beer, dass ursprünglich CΟϗ stand, von ϗ (Dittographie des folgenden ΚΑΙ) tilgte der Corrector den Abbreviationsstrich sammt Winkel, so dass ι übrig blieb.

8.

Cap. XV. 1. ΜΕΤΑ ΔΕ ΤΑ ΡΗΜΑΤΑ ΤΑΥΤΑ ΕΓΕΝΗΘΗ ΡΗΜΑ
Κ͞Υ ΠΡΟC ΑΒΡΑΜ ΕΝ ΟΡΑΜΑΤΙ ΛΕΓΩΝ ΜΗ ΦΟΒΟΥ
ΕΓΩ ΥΠΕΡΑCΠΙΩ CΟΥ · Ο ΜΙCΘΟC CΟΥ ΠΟΛΥC
2 ΕCΤΑΙ CΦΟΔΡΑ · ΛΕΓΕΙ ΔΕ ΑΒΡΑΜ ʼ ΤΙ ΜΟΙ ΔΩCΙC
ΕΓΩ ΔΕ ΑΠΟΛΥΟΜΑΙ ΑΤΕΚΝΟC · Ο ΔΕ ΥΙΟC
ΜΑCΕΚ · ΤΗC ΟΙΚΟΓΕΝΟΥC ΜΟΥ · ΟΥΤΟC ΔΑ
3. ΜΑCΚΟC ΕΛΙΕΖΕΡ : ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΒΡΑΜ · ΕΠΙΔΗ
ΕΜΟΙ ΟΥΚ ΕΔΩΚΕC CΠΕΡΜΑ ∴ Ο ΔΕ ΟΙΚΟΓΕ
4. ΝΗC ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗCΕΙ ΜΕ ΟΥΤΟC · ΑΛΛ ΟC
ΕΞΕΛΕΥCΕΤΑΙ ΕΚ CΟΥ · ΟΥΤΟC ΚΛΗΡΟΝΟΜΗCΕΙ CΕ
5. ΕΞΗΓΑΓΕΝ ΔΕ ΑΥΤΟΝ ΕΞΩ · ϗ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΑΝΑ
ΒΛΕΨΟΝ ΕΙC ΤΟΝ Ο͞ΥΝΟ͞Ν ϗ ΑΡΙΘΜΗCΟΝ ΤΟΥC
ΑCΤΕΡΑC ΕΙ ΔΥΝΗCΗ ΕΞΑΡΙΘΜΗCΑCΘΑΙ ΑΥΤΟΥC
ϗ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΟΥΤΩC ΕCΤΩ ΤΟ CΠΕΡΜΑ CΟΥ

6 Es steht ΟΥΤΟC, nicht ΑΥΤΟC.

Fol. V.

9.

Cap. XVIIII. 12. ЄΙΠΑΝ ΔЄ ΟΙ ΑΝΔΡЄϹ ΠΡΟϹ ΛΩΤ ЄϹΤΙΝ ΤΙϹ ϹΟΙ ΩΔЄ
13. ΓΑΜΒΡΟΙ · Η ΫΙΟΙ · Η ΘΥΓΑΤЄΡЄϹ · Η ΤΙϹ ϹΟΙ ΑΛΛΟϹ ЄϹΤΙ̅
ЄΝ ΤΗ ΠΟΛЄΙ · ЄΞΑΓΑΓЄ ЄΚ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΟΤΙ ΑΠΟ
14. ΛΟΥΜЄΝ ΗΜΙϹ ΤΟΝ ΤΟΠΟΝ ΤΟΥΤΟΝ · ΟΤΙ ΥΨΩΘΗ Η ΚΡΑΥ
ΓΗ ΑΥΤΩΝ ЄΝΑΝΤΙΟΝ Κ̅Υ̅ · ЄΞΗΛΘЄΝ ΔЄ ΛΩΤ ϗ ЄΛΑΛΗϹЄ̅
ΠΡΟϹ ΤΟΥϹ ΓΑΜΒΡΟΥϹ ΑΥΤΟΥ ϗ ЄΙΠЄΝ · ΑΝΑϹΤΗΤΑΙ ΚΑΙ ЄΞЄΛ·
15 ΘΑΤΑΙ ЄΚ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΟΤΙ ЄΚΤΡΙΒΙ Κ̅Ϲ̅ ΤΗΝ ΠΟΛΙ̅
ΗΝΙΚΑ ΔЄ ΟΡΘΡΟϹ ЄΓЄΝЄΤΟ · ЄΠЄϹΠΟΥΔΑΖΟΝ ΟΙ ΑΝ
16. ΔΡЄϹ ΤΟΝ ΛΩΤ · ΛЄΓΟΝΤЄϹ · ΑΝΑϹΤΑϹ ΛΑΒЄ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚ^Α ϹΟΥ
ϗ ΤΑϹ ΔΥΟ ΘΥΓΑΤЄΡΑϹ ϹΟΥ ϗ ЄΞЄΛΘЄ · ϗ ЄΚΡΑΤΗϹΑΝ ΟΙ
17 ΑΓΓЄΛΟΙ ΤΗϹ ΧЄΙΡΟϹ ΑΥΤΩΝ ЄΝ ΤΩ ΦΙϹΑϹΘΑΙ Κ̅Ν̅ ΑΥΤΩ̅
24. ϗ ЄΓЄΝЄΤΟ ΗΝΙΚΑ ЄΞΗΓΑΓΟΝ ΑΥΤΟΥϹ ЄΞΩ ϗ ЄΙΠΑΝ ΜΗ
26 ΠЄΡΙΒΛЄΨΙ ЄΙϹ ΤΑ ΟΠΙϹΩ · ϗ Κ̅Ϲ̅ ЄΒΡЄΞЄΝ ЄΠΙ ϹΟΔΟΜΑ ϗ
ΓΟΜΟΡΡΑ ΘЄΙΟΝ ϗ ΠΥΡ · ΠΑΡΑ Κ̅Υ̅ ЄΚ ΤΟΥ Ο̅Υ̅Ν̅Ο̅Υ̅ ϗ ЄΠЄ
ΒΛЄΨЄΝ Η ΓΥΝΗ ΑΥΤΟΥ ЄΙϹ ΤΑ ΟΠΙϹΩ ϗ ЄΓЄΝЄΤΟ ϹΤЄΛΗ ΑΛΟϹ

5 Hinter ΚΥ̅ wollte der Schreiber ϗ schreiben, das dann verwischt wurde. 14 ΘЄΙΟΝ] das Є steht auf einem verwischten Buchstaben, vielleicht Ω

10.

Cap. XVIIII. 29. ΚΑΙ ЄΓЄΝЄΤΟ Є(Ν) ΤΩ ЄΚΤΡΙΨΑΙ Κ̅Ν̅ ΠΑϹΑϹ ΤΑϹ ΠΟΛЄΙϹ ·
ΤΗϹ ΠЄΡΙΟΙΚΟΥ ЄΜΝΗϹΘΗ Ο Θ̅Ϲ̅ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ ϗ ЄΞΑΠЄϹ
30. ΤΙΛЄΝ ΤΟΝ ΛΩΤ ЄΚ ΜЄϹΟΥ ΤΗϹ ΚΑΤΑϹΤΡΟΦΗϹ · ϗ
ЄΞΗΛΘЄΝ ΛΩΤ ЄΚ ϹЄΓΩΡ · ΚΑΙ ЄΚΑΘΗΤΟ ЄΝ ΤΩ ΟΡΙ
31 ΚΑΙ ΑΙ ΔΥΟ ΘΥΓΑΤЄΡЄϹ ΑΥΤΟΥ ΜЄΤ ΑΥΤΟΥ · ЄΙΠЄΝ ΔЄ
Η ΠΡЄϹΒΥΤЄΡΑ ΠΡΟϹ ΤΗΝ ΝЄΩΤЄΡΑΝ · Ο Π̅Η̅Ρ̅ ΗΜΩ̅
ΠΡЄϹΒΥΤЄΡΟϹ ∴ ΚΑΙ ΟΥΔΙϹ ЄϹΤΙΝ ЄΠΙ ΤΗϹ ΓΗϹ · ΟϹ
32. ЄΙϹЄΛЄΥϹЄΤΑΙ ΠΡΟϹ ΗΜΑϹ · ΔЄΥΡΟ ΟΥΝ ΠΟΤΙϹΩΜ̅
ΤΟΝ Π̅Ρ̅Α̅ ΗΜΩΝ ΟΙΝΟΝ ϗ ΚΟΙΜΗΘΩΜЄΝ ΜЄΤ ΑΥΤΟΥ
33. ϗ ЄΞΑΝΑϹΤΗϹΩΜЄΝ ЄΚ ΤΟΥ Π̅Ρ̅Ϲ̅ ΗΜΩΝ ϹΠЄΡΜΑ · ЄΠΟ
ΤΙϹΑΝ ΔЄ ΤΟΝ ΠΡΑ ΑΥΤΩΝ ΟΙΝΟΝ · ΚΑΙ ЄΙϹЄΛΘΟΥϹΑ Η
34. ΠΡЄϹΒΥΤЄΡΑ ЄΚΟΙΜΗΘΗ ΜЄΤΑ ΤΟΥ Π̅Ρ̅Ϲ̅ ΑΥΤΗϹ · ЄΓЄ
ΝЄΤΟ ΔЄ ΤΗ ЄΠΑΥΡΙΟΝ · ϗ ЄΙΠЄΝ Η ΠΡЄϹΒΥΤЄΡΑ · ΤΗ
ΝЄΩΤЄΡΑ ΙΔΟΥ ЄΚΟΙΜΗΘΗΝ ΧΘЄϹ ΜЄΤΑ ΤΟΥ Π̅Ρ̅Ϲ̅ ΗΜΩ̅
ЄΙϹЄΛΘΟΥϹΑ ΚΟΙΜΗΘΗΤΙ ΜЄΤ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ϹΥ ϗ ЄΞΑΝΑ
35 ϹΤΗϹΩΜЄΝ ЄΚ ΤΟΥ Π̅Ρ̅Ϲ̅ ΗΜΩΝ ϹΠЄΡΜΑ ΚΑΙ ЄΚΟΙΜΗ
ΘΗ ΜЄΤ ΑΥΤΟΥ · Η ΝЄΩΤЄΡΑ

8 ΠΟΤΙϹΩΜ̅ ist unsicher bis auf ΠΟΤΙϹΩ, daneben ein Strich und über Ω ein Є kaum erkennbar. 11 ΠΡΑ nicht Π̅Ρ̅Α̅

Fol. VI.

11

Cap. XXII. 15. ΚΑΙ ΕΚΑΛΕϹΕΝ ΑΓΓΕΛΟϹ Κ̅Υ̅ ΤΟΝ ΑΒΡΑΑΜ̇ · ΔΕΥΤΕΡΟ̄
16. ΕΚ ΤΟΥ Ο̅Υ̅Ν̅Ο̅Υ̅ ΛΕΓΩΝ ΚΑΤ ΕΜΑΥΤΟΥ ΩΜΟϹΑ ΛΕΓΙ Κ̅Ϲ̅
ΟΥ ΕΙΝΕΚΑ ΕΠΟΙΗϹΑϹ ΤΟ ΡΗΜΑ ΤΟΥΤΟ · ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΦ(ΙϹ)ω
17. ΤΟΥ Ϋ́ΙΟΥ ϹΟΥ ΤΟΥ ΑΓΑΠΗΤΟΥ ΔΙ ΕΜΕ · ΕΙ ΜΗΝ ΕΥΛ(ΟΓ)ω̄
ΕΥΛΟΓΗϹΩ ϹΕ ϗ ΠΛΗΘΥΝΩΝ ΠΛΗΝΥΝΩ ΤΟ ϹΠΕΡΜ̂
ϹΟΥ ΩϹ ΤΟΥϹ ΑϹΤΕΡΑϹ ΤΟΥ Ο̅Υ̅Ν̅Ο̅Υ̅ ΚΑΙ ΩϹ ΤΗΝ ΑΜΜ̊̄
ΤΗΝ ΠΑΡΑ ΤΟ ΧΙΛΟϹ ΤΗϹ ΘΑΛΑϹϹΗϹ · ϗ ΚΛΗΡΟΝΟ
ΜΗϹΕΙ ΤΟ ϹΠΕΡΜΑ ϹΟΥ ΤΑϹ ΠΟΛΕΙϹ ΤΩΝ ΥΠΕ
18. ΝΑΝΤΙΩΝ · ΚΑΙ ΕΝΕΥΛΟΓΗΘΗϹΟΝΤΑΙ ΕΝ ΤΩ (ϹΠΕΡ)
ΜΑΤΙ ϹΟΥ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΕΘΝΗ ΤΗϹ ΓΗϹ · ΑΝΘ ΩΝ (ΥΠΗ)
19. ΚΟΥϹΑϹ ΤΗϹ ΕΜΗϹ ΦΩΝΗϹ · ΑΠΕϹΤΡΑΦΗ ΔΕ Α(ΒΡΑΑΜ)
ΠΡΟϹ ΤΟΥϹ ΠΑΙΔΑϹ ϗ ΑΝΑϹΤΑΝΤΕϹ ΕΠΟΡΕΥ(ΘΗϹΑΝ)
ΑΜΑ ΕΠΙ ΤΟ ΦΡΕΑΡ ΤΟΥ ΟΡΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΤΩΚΗϹΕΝ
ΑΒΡΑΑΜ ΕΠΙ ΤΩ ΦΡΕΑΤΙ ΤΟΥ ΟΡΚΟΥ

5 ΠΛΗΠΥΝΩ scheint sicher. 8 Nach ΥΠΕ war ΝΑ geschrieben, und wurde ausgewischt.

12.

Cap. XXIIII. 1. ΚΑΙ ΑΒΡΑΑΜ̇ ΗΝ ΠΡΕϹΒΥΤΕΡΟϹ · ΠΡΟΒΕΒΗΚΩϹ ΗΜΕΡΩ̄
2. ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΤΩ ΠΑΙΔΙ ΑΥΤΟΥ ΤΩ ΠΡΕϹΒΥΤΕΡΩ ΤΗϹ
ΟΙΚΙΑϹ ΑΥΤΟΥ ΤΩ ΑΡΧΟΝΤΙ ΤΩΝ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΩ̄
ΘΕϹ ΤΗΝ ΧΕΙΡΑ ϹΟΥ Ϋ́ΠΟ ΤΟΝ ΜΗΡΟΝ ΜΟΥ Ῡ́ΠΟ ΤΗΝ
3. ΟϹΦΥΝ ΜΟΥ · ϗ ΕΞΟΡΚΙΩ ϹΕ Κ̅Ν̅ ΤΟΝ Θ̅Ν̅ ΤΟΥ Ο̅Υ̅Ν̅Ο̅Υ̅
ϗ ΤΟΝ Θ̅Ν̅ ΤΗϹ ΓΗϹ ΪΝΑ ΜΗ ΛΑΒΗϹ ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΩ ΥΙΩ Μ̊
4. ΪϹΑΚ̇ ΑΠΟ ΤΩΝ ΘΥΓΑΤΕΡΩΝ ΤΩΝ ΧΑΝΑΝΑΙΩΝ · ΑΛΛ
ΕΙϹ ΤΗΝ ΓΗΝ ΜΟΥ ΠΟΡΕΥϹΗ ϗ ΛΗΜΨΗ ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΩ ΥΙΩ
9. (ΜΟ)Υ ΪϹΑΚ̇ ΕΚΙΘΕΝ · ΚΑΙ ΕΠΕΘΗΚΕΝ Ο ΠΑΙϹ ΤΗΝ ΧΙΡΑ
(ΑΥ)ΤΟΥ ΥΠΟ ΤΟΝ ΜΗΡΟΝ ΑΒΡΑΑΜ · ΤΟΥ Κ̅Υ̅ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ
10. (Ω)ΜΟϹΕΝ ΑΥΤΩ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΡΗΜΑΤΟϹ ΤΟΥΤΟ̊Υ · ϗ ΕΛΑΒΕ̄
(Ο Π)ΑΙϹ ΔΕΚΑ ΚΑΜΗΛΟΥϹ ΑΠΟ ΤΩΝ ΚΑΜΗΛΩΝ ΤΟΥ Κ̅Υ̅
ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑϹΤΑϹ ΕΠΟΡΕΥΘΗ ΕΙϹ ΤΗΝ ΜΕϹΟΠΟΤΑΜΙᾹ
11. ϗ ΕΚΟΙΜΙϹΑΝ ΤΑϹ ΚΑΜΗΛΟΥϹ ΕΞΩ ΤΗϹ ΠΟΛΕΩϹ ·
ΠΑΡΑ ΤΟ ΦΡΕΑΡ ΤΟΥ Ϋ́ΔΑΤΟϹ

Fol. VII.

13

Cap. XXIIII. 15. ΚΑΙ ΙΔΟΥ ΡΕΒΕΚΚΑ ΕΞΕΠΟΡΕΥΕΤΟ · Η ΤΕΧΘΕΙϹΑ · ΒΑ
ΘΟΥΗΛ ΤΩ ΥΙΩ ΜΕΛΧΑϹ ΤΗϹ ΓΥΝΑΙΚΟϹ ΝΑΧΩΡ · ΑΔΕΛ
ΦΟΥ ΔΕ ΑΒΡΑΑΜ ·· ΕΧΟΥϹΑ ΤΗΝ ΥΔΡΙΑΝ ΕΠΙ ΤΩΝ
16. ΩΜΩΝ · Η ΔΕ ΠΑΡΘΕΝΟϹ ΗΝ ΚΑΛΗ ΤΗ ΟΨΙ ϹΦΟΔΡΑ
ΚΑΤΑΒΑϹΑ ΔΕ ΕΠΙ ΤΗΝ ΠΗΓΗΝ ΕΠΛΗϹΕΝ ΤΗΝ ΥΔΡΙΑΝ
17. ΚΑΙ ΑΝΕΒΗ · ΕΠΕΔΡΑΜΕΝ Ο[ΑϹ] ΠΑΙϹ ΕΙϹ ϹΥΝΑΝΤΗϹΙΝ
ΑΥΤΗϹ · ϗ ΕΙΠΕΝ ΠΟΤΙϹΟΝ ΜΕ ΜΙΚΡΟΝ ΥΔΩΡ ΕΚ ΤΗϹ
18. ΥΔΡΙΑϹ ϹΟΥ · Η ΔΕ ΕΙΠΕΝ ΠΙΕ ΚΥΡΙΕ · ϗ ΕϹΠΕΥϹΕΝ ϗ
ΚΑΘΙΛΕΝ ΤΗΝ ΥΔΡΙΑΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΒΡΑΧΙΟΝΑ ΑΥΤΗϹ ϗ
19. ΕΠΟΤΙϹΕΝ ΑΥΤΟΝ · ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ϗ ΤΑΙϹ ΚΑΜΗΛΟΙϹ ϹΟΥ
20. ΥΔΡΕΥϹΟΜΑΙ ΕΩϹ ΟΥ ΠΑϹΑΙ ΠΙΩϹΕΙΝ ϗ ΕϹΠΕΥϹΕΝ
ϗ ΕΞΕΚΕΝΩϹΕΝ ΤΗΝ ΥΔΡΙΑΝ ΕΙϹ ΤΟ ΠΟΤΙϹΤΗΡΙΟΝ
ϗ ΕΔΡΑΜΕΝ ΕΤΙ ϗ ΥΔΡΕΥϹΑΤΟ ΠΑϹΑΙϹ ΤΑΙϹ ΚΑΜΗΛΟΙϹ

3 Ueber Υ von ΥΔΡΙΑΝ ein Punkt statt ¨. 8 ΚΥΡΙΕ voll ausgeschrieben. 13 Ueber Υ von ΥΔΡΕΥϹΑΤΟ sah Holmes (Alter) ″; es stehen zwei Punkte in schräger Form.

14

Cap. XXIIII. 22. ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΗΝΙΚΑ ΕΠΑΥϹΑΝΤΟ ΠΑϹΑΙ ΑΙ ΚΑΜΗΛΟΙ
ΠΙΝΟΥϹΑΙ ΕΛΑΒΕΝ Ο ΑΝΟϹ ΕΝΩΤΙΑ ΧΡΥϹΑ ϗ ΔΥΟ ΨΕΛΙΑ
23. ΕΠΙ ΤΑϹ ΧΕΙΡΑϹ ΑΥΤΗϹ · ϗ ΕΠΗΡΩΤΗϹΕΝ ΑΥΤΗΝ ϗ
ΕΙΠΕΝ · ΘΥΓΑΤΗΡ ΤΙΝΟϹ ΕΙ · ΑΝΑΓΓΙΛΟΝ ΜΟΙ ΕΙ
ΕϹΤΙΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΠΡΙ ϹΟΥ ΤΟΠΟϹ ΗΜΙΝ ΚΑΤΑΛΥϹΑΙ
24. ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΘΥΓΑΤΗΡ ΒΑΘΟΥΗΛ ΕΙΜΙ · ΕΓΩ
25. ΤΟΥ ΜΕΛΧΑ · ΟΝ ΕΤΕΚΕΝ ΤΟ ΝΑΧΩΡ · ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ
ΑΥΤΩ ΚΑΙ ΑΧΥΡΑ ΚΑΙ ΧΟΡΤΑϹΜΑΤΑ ΠΟΛΛΑ ΠΑΡ ΗΜΙΝ
28. ΚΑΙ ΤΟΠΟϹ ΚΑΤΑΛΥϹΕΩϹ · ϗ ΔΡΑΜΟΥϹΑ Η ΠΑΙϹ ΑΠΗΓ
ΓΙΛΕΝ ΕΙϹ ΤΟΝ ΤΟΥ ΠΡϹ ϗ ΤΗϹ ΜΗΡϹ ΑΥΤΗϹ ΚΑΤΑ
29 ΤΑ ΡΗΜΑΤΑ ΤΑΥΤΑ · ΤΗ ΔΕ ΡΕΒΕΚΚΑ ΑΔΕΛΦΟϹ
ΗΝ[Ω] ΟΝΟΜΑ ΛΑΒΑΝ · ΚΑΙ ΕΔΡΑΜΕΝ ΠΡΟϹ ΤΟΝ ΑΝΟΝ
31. ΕΞΩ ΕΠΙ ΤΗΝ ΠΗΓΗΝ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΔΕΥΡΟ
ΕΙϹΕΛΘΕ · ΕΥΛΟΓΗΤΟϹ ΚϹ ΕΓΩ ΔΕ ΕΤΟΙΜΑΚΑ
ΤΗΝ ΟΙΚΑ ΤΗΝ ΟΙΚΕΙΑΝ ϗ ΤΟΠΟΝ ΤΑΙϹ ΚΑΜΗΛΟΙϹ

Fol. VIII. 15.

Cap. XXV. 27. ΗΥΞΗΘΗϹΑΝ ΔΕ ΟΙ ΝΕΑΝΙϹΚΟΙ · ΚΑΙ ΗΝ ΗϹΑΥ
ΑΝΟ̅Ϲ ΪΑΩϹ ΚΥΝΗΓΙΝ ΑΓΡΟΙΚΟϹ · ΪΑΚΩΒ ΔΕ ΑΝΟ̅Ϲ
28. ΑΠΛΑϹΤΟϹ ΟΙΚΩΝ ΟΙΚΙΑΝ · ΗΓΑΠΗϹΕΝ ΔΕ ΙϹΑΚ̇
ΤΟΝ ΗϹΑΥ ΟΤΙ ΕΘΗΡΑ ΑΥΤΩ ΒΡΩϹΙΝ · ΡΕΒΕΚΚΑ ΔΕ
29. ΗΓΑΠΑ ΤΟΝ ΪΑΚΩΒ · ΕΨΗϹΕΝ ΔΕ ΪΑΚΩΒ ΕΨΗΜΑ
30. ΗΛΘΕΝ ΔΕ ΗϹΑΥ ΕΚ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΕΚΛΙΠΩΝ · ΚΑΙ
ΕΙΠΕΝ ΗϹΑΥ ΤΩ ΪΑΚΩΒ · ΓΕΥϹΟΝ ΜΕ ΑΠΟ ΤΟΥ Ε̇ΨΕ̇
31. ΜΑΤΟϹ ΤΟΥ ΠΥΡΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΟΤΙ ΕΚΛΙΠΩ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ
ΪΑΚΩΒ · ΤΩ ΗϹΑΥ ∴ ΑΠΟΔΟΥ ΜΟΙ ϹΗΜ(Ε)ΡΟΝ ΤΑ ΠΡΩ
32. ΤΟΤΟΚΙΑ ϹΟΥ ΕΜΟΙ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΗϹΑΥ · ΤΩ ΪΑΚΩΒ ·
ΙΔΟΥ ΕΓΩ ΠΟΡΕΥΟΜΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΝ · ΪΝΑ ΤΙ ΜΟΙ
33. ΤΑΥΤΑ ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΟΚΙΑ · ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΪΑΚΩΒ
ΩΜΟϹΟΝ ΜΟΙ ϹΗΜΕΡΟΝ · ΚΑΙ ΩΜΟϹΕΝ ΑΥΤΩ ·
· ΑΠΕΔΟΤΟ ΔΕ ΗϹΑΥ ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΟΚΙΑ ΤΩ ΪΑΚΩΒ ·
34. ΪΑΚΩΒ ΔΕ · ΕΔΩΚΕΝ ΤΩ ΗϹΑΥ ΑΡΤΟΝ ϗ ΕΨΕΜΑ ΦΑΚΟΥ
ϗ ΑΝΑϹΤΑϹ ΩΧΕΤΟ ΗϹΑΥ ϗ ΕΦΑΥΛΙϹΕΝ ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΟΚΙΑ

8 Es steht ΤΟΥ, nicht ΤΟ.

16.

Cap. XXVI. 6. ΚΑΤΩΚΗϹΕΝ ΔΕ ΪϹΑΚ̇ ΕΝ ΓΕΡΑΡΟΙϹ ∴ ΕΠΗΡΩΤΗ
7. ϹΑΝ ΔΕ ΟΙ ΑΝΔΡΕϹ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΠΕΡΙ ΡΕΒΕΚ̇ΚΑϹ
ΤΗϹ ΓΥΝΑΙΚΟϹ ΑΥΤΟΥ · ϗ ΕΙΠΕΝ ΑΔΕΦΗ ΜΟΥ ·
ΕϹΤΙΝ · ΕΦΟΒΗΘΗ ΓΑΡ ΕΙΠΕΙΝ ΓΥΝΗ ΜΟΥ ΕϹΤῙ
8. ΜΗ ΠΟΤΕ ΑΠΟΚΤΙΝΩϹΕΙΝ ΑΥΤΟΝ · ΠΑΡΑΚΥΦΑϹ
ΔΕ ΑΒΙΜΕΛΕΚ̇ · Ο ΒΑϹΙΛΕΥϹ ΔΙΑ ΤΗϹ ΟΥΡΙΔΟϹ ·
ΪΔΕΝ (ΤΟΝ) ΪϹΑΚ̇ ΠΑΙΖΟΝΤΑ ΜΕ̇ΤΑ ΡΕΒΕΚΚΑϹ ΤΗϹ
9. ΓΥΝΑΙΚΟϹ ΑΥΤΟΥ · ΕΚΑΛΕϹΕΝ ΔΕ ΑΒΙΜΕΛΕΚ'
ΤΟΝ ΪϹΑΚ̇ · ϗ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΑΡΑ ΓΕ ΓΥΝΗ ϹΟΥ ΕϹΤῙ
ΟΤΙ ΕΙΠΑϹ ΟΤΙ ΑΔΕΛΦΗ ΜΟΥ ΕϹΤΙΝ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ
ΪϹΑΚ̇ ΕΙΠΑ ΓΑΡ ΜΗ ΠΟΤΕ ΑΠΟΘΑΝΩ ΔΙ ΑΥΤΗΝ
11. ϹΥΝΕΤΑΞΕΝ ΔΕ ΑΒΙΜΕΛΕΧ̇ ΠΑΝΤΙ ΤΩ ΛΑΩ ΑΥΤΟΥ
ΛΕΓΩΝ ΠΑϹ Ο(Α)ΨΑΜΕΝΟϹ ΤΟΥ ΑΝΟ̅Υ ΤΟΥΤΟΥ
Η ΤΗϹ ΓΥΝΑΙΚΟϹ ΑΥΤΟΥ ΘΑΝΑΤΩ ΕΝΟΧΟϹ ΕϹΤΑΙ

Fol. VIIII. 17.

Cap. XXX. 30. ΚΑΙ ΗΥΛΟΓΗϹΕΝ ϹΕ Κ͞Ϲ ΕΠΙ ΤΩ ΠΟΔΙ ΜΟΥ·
ΝΥΝ ΟΥΝ ΠΟΤΕ ΠΟΙΗϹΩ ΕΜΑΥΤΩ ΟΙΚΟΝ˙
31. ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΛΑΒΑΝ ΤΙ ϹΟΙ ΔΩ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ
ΑΥΤΩ ΪΑΚΩΒ ˙ ΟΥ ΔΩϹΕΙϹ ΜΟΙ ΟΥΘΕΝ ΕÀΝ
ΠΟΙΗϹΙϹ ΜΟΙ ΤΟ ΡΗΜΑ ΤΟΥΤΟ ΠΑΛΙΝ ΠΟΙΜΑΝΩ
32. ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ ϹΟΥ ΚΑΙ ΦΥΛΑΞΩ · ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΛΘΕ
ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ ϹΟΥ ΠΑΝΤΑ ϹΗΜΕΡΟΝ ϗ ΔΙΑ
ΧΩΡΙϹΟΝ ΕΚΕΙΘΕΝ ΠΑΝ ΠΡΟΒΑΤΟΝ ΦΑΙΟ͞
ΕΝ ΤΟΙϹ ΑΡΝΑϹΕΙΝ · ΚΑΙ ΠΑΝ ΔΙΑΛΕΥΚΟΝ
ΚΑΙ ΡΑΝΤΟΝ ΕΝ ΤΑΙϹ ΑΙΞΙΝ ΕϹΤΑΙ ΜΟΙ Ο ΜΙϹΘΟϹ
33. ΚΑΙ ΕΠΑΚΟΥϹΕΤΑΙ ΜΟΥ Η ΔΙΚΑΙΟϹΥΝΗ Μ(Ο)Υ
ΕΝ ΤΗ ΗΜΕΡΑ ΤΗ ΑΥΡΙΟΝ ΟΤΙ ΕϹΤΙΝ Ο ΜΙϹΘ(Ο)Ϲ Μͦ
ΕΝΑΝΤΙΟΝ ϹΟΥ ˙ ϗ ΠΑΝ Ȯ ΑΝ ΜΗ Η ΡΑΝΤΟ(Ν) ϗ
ΔΙΑΛΕΥΚΟΝ ΕΝ ΤΑΙϹ ΑΙΞΙΝ ϗ ΦΑΙΟΝ ΕΝ ΤΟ(Ι)Ϲ
ΑΡΝΑϹΙΝ ΚΕΚΛΕΜΜΕΝΟΝ ΕϹΤΑΙ ΠΑΡ ΕΜΟΙ˙
34. ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ΛΑΒΑΝ ΕϹΤΩ ΚΑΤΑ ΤΟ ΡΗΜΑ ϹΟΥ

7 ΤΑ ist völlig sicher. 16 «In u. ειπεν minuscula fuit ε initialis, eamque erasit manus prima, et eius loco E majusculam scripsit» bemerkt irrig Holmes. Alter dürfte durch die durchschlagenden Zeichen der Rückseite getäuscht worden sein.

18.

Cap. XXX. 35. Κ̈ΑΙ ΔΙΕϹΤΙΛΕΝ ΛΑΒΑΝ ΕΝ ΤΗ ΗΜΕΡΑ ΕΚΕΙ
ΝΗ ΤΟΥϹ ΤΡΑΓΟΥϹ ΤΟΥϹ ΡΑΝΤΟΥϹ ΚΑΙ ΤΟΥϹ
ΔΙΑΛΕΥΚΟΥϹ ˙ ΚΑΙ ΠΑϹΑϹ ΤΑϹ ΑΙΓΑϹ ΤΑϹ ΡΑ͞
ΤΑϹ ΚΑΙ ΤΑϹ ΔΙΑΛΕΥΚΟΥϹ · ΚΑΙ ΠΑΝ Ο Η̇Ν
ΦΑΙΟΝ ΕΝ ΤΟΙϹ ΑΡΝΑϹΙΝ ΚΑΙ ΕΔΩΚΕΝ ΔΙΑ
ΧΕΙΡΟϹ ΤΩΝ Ϋ́ΙΩΝ ΑΥΤΟΥ ΤΟ ΠΟΙΜΝΙΟ͞
36. ΚΑΤΑ ΜΟΝΑϹ ˙ ΚΑΙ ΑΠΕϹΤΗϹΕΝ ΟΔΟΝ
ΗΜΕΡΩΝ ΤΡΙΩΝ ΑΝΑ ΜΕϹΟΝ ΑΥΤΩΝ
ΚΑΙ ΑΝΑ ΜΕϹΟΝ ΙΑΚΩΒ̇ ˙ ΪΑΚΩΒ ΔΕ ΕΠΟΙ
ΜΑΙΝΕΝ ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ ΛΑΒΑ ΤΑ Υ̇ΠΟΛΙ
37. ΦΘΕΝΤΑ · ΕΛΑΒΕΝ ΔΕ ΪΑΚΩΒ ˙ ΡΑΒΔΟΝ
ϹΤΥΡΑΚΙΝΗΝ ΧΛΩΡΑΝ ΚΑΙ ΚΑΡΟΪΝΗΝ
ΚΑΙ ΠΛΑΤΑΝΟΥ · ΚΑΙ ΕΛΕΠΙϹΕΝ ΑΥΤΑϹ
ΪΑΚΩΒ ˙ ΛΕΠΙϹΜΑΤΑ ΛΕΥΚΑ ΠΕΡΙϹΥΡΩ͞
ΤΟ ΧΛΩΡΟΝ ϗ ΕΦΑΙΝΕΤΟ ΤΟ ΛΕΥΚΟΝ ΕΠΙ
ΤΑΙϹ ΡΑΒΔΟΙϹ Ο ΕΛΕΠΙϹΕΝ ΠΟΙΚΙΛΑϹ

Fol. X. 19.

Cap. XXXI. 25. ΪΑΚΩΒ · ΔΕ ΕΠΗΞΕΝ ΤΗΝ CΚΗΝΗΝ ΑΥΤΟΥ Ε̄
ΤΩ ΟΡΕΙ · ΛΑΒΑΝ ΔΕ ΕCΤΗCΕΝ ΤΟΥC ΟΦΘΑΛΜ͞ΟC
26. ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΤΩ ΟΡΕΙ ΤΩ ΓΑΛΑΛΔ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ
ΛΑΒΑΝ ΤΩ ΪΑΚΩΒ · ΤΙ ΕΠΟΙΗCΑC ΙΝΑ ΤΙ
ΚΡΥΦΗ ΑΠΕΔΡΑC ΚΑΙ ΕΚΛΟΠΟΦΡΟΝΗCΑC ΜΕ
ΚΑΙ ΑΠΗΓΑΓΕC ΤΑC ΘΥΓΑΤΕΡΑC ΜΟΥ ΩC ΕΧ
27 ΜΑΛΩΤΙΔΑC ΚΑΙ (ΕΙ) ΑΠΕΓΓΙΛΑC ΜΟΙ ΕΞΑΠΕC
29. ΤΕ'ΛΑΑ CΕ ΑΝ ΜΕΤ ΕΥΦΡΟCΥΝΗC Κ︦ ΝΥΝ ΙCΧΥΕΙ
Η ΧΕΙΡ ΜΟΥ ΚΑΚΟΠΟΙΗCΑΙ CΕ · Ο ΔΕ Θ︦C︦ ΤΟΥ
Π︦Ρ︦ΟC CΟΥ ΕΚΘΕC ΕΙΠΕΝ ΠΡΟC ΜΕ ΛΕΓΩ̄
ΦΥΛΑΞΟΝ CΕΑΥΤΟΝ ΜΗ ΠΟΤΕ ΛΑΛΗCΗC
30. ΠΟΝΗΡΑ ΜΕΤΑ ΪΑΚΩΒ · ΝΥΝ ΟΥΝ ΟΥΝ ΠΕ
ΠΟΡΕΥCΑΙ ΕΠΙΘΥΜΙΑ ΓΑΡ ΕΠCΘΥΜΗCΑC
ΑΠΕΛΘΕΙΝ ΕΙC ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΥ Π︦Ρ︦C︦ CΟΥ
ΪΝΑ ΤΙ ΕΚΛΕΨΑC ΤΟΥC ΘΕΟΥC ΜΟΥ

1 Am Ende der Zeile scheint Ε̄ zu stehen. 3 Es steht deutlich ΓΑΛΑΛΔ.

20

Cap. XXXI. 31. ΔΑΠΟΚΡΙΘΕΙC ΔΕ ΪΑΚΩΒ · ΕΙΠΕΝ ΤΩ ΛΑΒΑΝ ΟΤΙ
ΕΦΟΒΗΘΗΝ ΕΙΠΑ ΓΑΡ ΜΗ ΠΟΤΕ ΑΦΕΛΗ ΤΑC
ΘΥΓΑΤΕΡΑC CΟΥ ΑΠ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΕΜΑ
32. ΕΠΙΓΝΩΘΙ ΤΙ ΕCΤΙΝ ΤΩΝ CΩΝ ΠΑΡ ΕΜΟΙ
ΚΑΙ ΛΑΒΕ ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΠΕΓΝΩ ΠΑΡ ΑΥΤΩ ΟΥΘΕ̄
ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΪΑΚΩΒ ΠΑΡ Ω · ΕΑΝ ΕΥΡΗC ΤΟΥC
ΘΕΟΥC CΟΥ · ΟΥ ΖΗCΕΤΑΙ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΩΝ
ΑΔΕΛΦΩΝ ΗΜΩΝ · ΟΥΚ ΗΔΕΙ ΔΕ ΪΑΚΩΒ · ΟΤΙ
ΡΑΧΗΛ Η ΓΥΝΗ ΑΥΤΟΥ ΕΚΛΕΨΕΝ ΑΥΤΟΥC
33. ΕΙCΕΛΘΩΝ ΔΕ ΛΑΒΑΝ · ΗΡΑΥΝΗCΕΝ ΤΟΝ
ΟΙΚΟΝ ΛΕΙΑC ΚΑΙ ΟΥΧ ΗΥΡΕΝ · ΚΑΙ ΗΡΑΝΕ(C)Ε̄
ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΪΑΚΩΒ · Κ︦ ΕΝ ΤΩ ΟΙΚΩ ΤΩΝ ΔΥΟ
ΠΑΙΔΙCΚΩΝ ΚΑΙ ΟΥΧ ΗΥΡΕΝ · ΕΙCΗΛΘΕΝ ΔΕ
34. Κ︦ ΕΙC ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΡΑΧΗΛ · ΡΑΧΗΛ · ΔΕ ΕΛΑΒΕΝ ΤΑ
ΪΔΟΛΑ Κ︦ ΕΝΕΒΑΛΕΝ ΑΥΤΑ ΕΙC ΤΑ CΑΓΜΑΤΑ ΤΗC ΚΑΜΗΛΟΥ
ΚΑΙ ΕΠΕΚΑΘΙCΕΝ ΑΥΤΟΙC

16 Die Worte ΚΑΙ ΕΠΕΚΑΘΙCΕΝ ΑΥΤΟΙC stehen deutlich auf der letzten Zeile.

Fol. XI.

21.

Cap. XXXII. 6. ΚΑΙ ΑΠΕϹΤΡΕΨΑΝ ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΠΡΟϹ ΪΑΚΩΒ
ΛΕΓΟΝΤΕϹ ΗΛΘΟΜΕΝ ΠΡΟϹ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟ̅
ϹΟΥ ΗϹΑΥ · ΚΑΙ ΪΔΟΥ ΑΥΤΟϹ ΕΡΧΕΤΑΙ ΕΙϹ ϹΥ̅
ΑΝΤΗϹΙΝ ϹΟΙ · ΚΑΙ ΤΕΤΡΑΚΟϹΙΟΙ ΑΝΔ ΡΕϹ
7. ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ · ΕΦΟΒΗΘΗ ^ΔΕ^ ΪΑΚΩΒ' ϹΦΟΔΡΑ ·
ΚΑΙ ΗΠΟΡΙΤΟ · ΚΑΙ ΕΠΙΔΙΕΙΛΕΝ ΤΟΝ ΛΑΟ̅
ΤΟΝ ΜΕΘ ΕΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥϹ ΒΟΑϹ ΚΑΙ ΤΑ
ΠΡΟΒΑΤΑ ΕΙϹ ΔΥΟ ΠΑΡΕΜΒΟΛΑϹ ·
8. ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΪΑΚΩΒ · ΕΑΝ ΕΛΘΗ ΗϹΑΥ ΕΙϹ ΠΑΡΕ
ΜΒΟΛΗΝ ΜΙΑΝ ΚΑΙ ΕΚΚΟΨΗ ΑΥΤΗΝ ΕϹΤΑΙ
Η ΠΑΡΕΜΒΟΛΗ Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΕΙϹ ΤΟ ϹΩΖΕϹ
13. ΘΑΙ · ΚΑΙ ΕΚΟΙΜΗΘΗ ΕΚΙ ΪΑΚΩΒ ΤΗΝ ΝΥΚΤΑ
ΕΚΙΝΗΝ

4 Der nach Δ in ΑΝΔΡΕϹ verwischte Buchstabe scheint Ι gewesen zu sein. 8 Hinter ΠΑΡΕΜΒΟΛΑϹ · freier Raum für 6 Buchstaben; ebenso 13 hinter ΕΚΙΝΗΝ für etwa 25.

22.

Cap. XXXII. 13. ΚΑΙ ΕΛΑΒΕΝ ΩΝ ΕΦΕΡΕΝ ΔΩΡΑ ΗϹΑΥ ΤΩ
14 ΑΔΕΛΦΩ ΑΥΤΟΥ · ΑΙΓΑϹ ΔΙΑΚΟϹΙΑϹ ·
ΤΡΑΓΟΥϹ ΕΙΚΟϹΙ · ΠΡΟΒΑΤΑ ΔΙΑΚΟϹΙΑ ·
15. ΚΡΙΟΥϹ ΕΙΚΟϹΙ · ΚΑΜΗΛΟΥϹ ΘΗΛΑΖΟΥϹΑϹ
ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΑΥΤΩΝ ΤΡΙΑΚΟΝΤΑ ·
ΒΟΑϹ ΤΕϹϹΕΡΑΚΟΝΤΑ · ΤΑΥΡΟΥϹ ΕΚΑΤΟ̅
16. ΟΝΟΥϹ ΕΙΚΟϹΙ ΠΩΛΟΥϹ ΔΕΚΑ ΚΑΙ ΕΔΩ
ΚΕΝ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟϹ ΤΟΙϹ ΠΑΙϹΙΝ ΑΥΤΟΥ ·
ΤΟ ΠΟΙΜΝΙΟΝ ΚΑΤΑ ΜΟΝΑϹ
ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΪΑΚΩΒ · ΤΟΙϹ ΠΑΙϹΙΝ ΑΥΤΟΥ
ΠΟΡΕΥΕϹΘΑΙ · ΕΜΠΡΟϹΘΕΝ ΜΟΥ · ΚΑΙ
ΔΙΑϹΤΗΜΑ ΠΟΙΗϹΑΤΑΙ ΑΝΑ ΜΕϹΟΝ
17 ΠΟΙΜΝΗϹ ΚΑΙ ΠΟΙΜΝΗϹ ϗ ΕΝΕΤΙΛΑΤΟ
ΤΩ ΠΡΩΤΩ ΛΕΓΩΝ · ΕΑΝ ϹΟΙ ϹΥΝΑΝΤΗϹΗ
ΗϹΑΥ Ο ΑΔΕΛΦΟϹ ΜΟΥ ϗ ΕΡΩΤΑ ϹΕ ϗ ΠΟΥ ΠΟΡΕΥΗ
18. ΕΡΙϹ ΤΟΥ ΠΑΙΔΟϹ ϹΟΥ ΪΑΚΩΒ · ΔΩΡΑ ΑΠΕϹΤΑΛ·
ΚΕΝ ΤΩ ΚΥΡΙΩ ΗϹΑΥ

9 Hinter ΜΟΝΑϹ liess der Schreiber einen Raum von etwa 8 Buchstaben leer. 17 Nach ΗϹΑΥ blieb die halbe Zeile frei.

Fol. XII. 23

Cap. XXXII. 22. ΑΝΑϹΤΑϹ ΔΕ ΤΗΝ ΝΥΚΤΑ ΕΚΕΙΝΗΝ ΕΛΑΒ(Ε)
ΤΑϹ ΔΥΟ ΓΥΝΑΙΚΑϹ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΑϹ ΔΥΟ
ΠΑΙΔΙϹΚΑϹ ΚΑΙ ΤΑ ΕΝΔΕΚΑ ΠΑΙΔΙΑ ΑΥΤΟΥ
23. ΚΑΙ ΔΙΕΒΗ ΤΗΝ ΔΙΑΒΑϹΙΝ ΤΟΥ ΪΑΒΟΚ' ΚΑΙ
24. ΔΙΕΒΙΒΑϹΕΝ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΑΥΤΟΥ ΥΠΕΛΙΦΘΗ
ΔΕ ΪΑΚΩΒ ΜΟΝΟϹ · ΚΑΙ ΕΠΑΛΑΙΕΝ ΑΝΘΡΩ
25. ΠΟϹ ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ ΕΩϹ ΠΡΩΪ ΕΙΔΕΝ ΔΕ
ΟΤΙ ΟΥ ΔΥΝΑΤΑΙ ΠΡΟϹ ΑΥΤΟΝ ϗ ΗΨΑΤΟ
ΤΟΥ ΠΛΑΤΟΥϹ ΤΟΥ ΜΗΡΟΥ ΑΥΤΟΥ ϗ ΕΝΑΡ
ΚΗϹΕΝ ΤΟ ΠΛΑΤΟϹ ΤΟΥ ΜΗΡΟΥ ΤΟΥ ΪΑΚΩΒ
26. ΕΝ ΤΩ ΠΑΛΑΙΕΙΝ ΑΥΤΟΝ ΜΕΤ' ΑΥΤΟΥ ϗ
ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΑΠΟϹΤΙΛΟΝ ΜΕ ΑΝΕΒΗ ΓΑΡ
Ο ΟΡΘΡΟϹ · Ο ΔΕ ΕΙΠΕΝ ΟΥ ΜΗ ϹΕ ΑΠΟϹΤΙΛΩ ΕᾹ
27. ΜΗ ΜΕ ΕΥΛΟΓΗϹΗϹ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ΤΙ ΤΟ
28. ΟΝΟΜΑ ϹΟΥ Ο ΔΕ ΕΙΠΕΝ ΪΑΚΩΒ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ
ΟΥ ΚΛΗΘΗϹΕΤΑΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ϹΟΥ ΪΑΚΩΒ · ΑΛΛ Η
ΪϹΗ̅Λ · ΟΤΙ ΕΝΪϹΧΥϹΑϹ ΜΕΤΑ Θ̅Υ̅ ϗ Μ(Ε)ΤΑ Α̅Ν̅Ω̅Ν̅ ΔΥΝΑΤ(Ο)Ϲ

4 Es steht deutlich ΤΟΥ ΪΑΒΟΚ'. 17 Holmes' Bemerkung über die Schreibung von ΜΕΤΑ und ΔΥΝΑΤΟϹ ist nicht ganz richtig. In Μ(Ε)ΤΑ ist wie sonst ein Buchstabe über der Zeile nachgetragen; von ΔΥΝΑΤ(Ο)Ϲ ist Ϲ wohl erkennbar, nur klein.

24.

Cap. XXXII. 29. ΗΡΩΤΗϹΕΝ ΔΕ ΑΥΤΟΝ ΪΑΚΩΒ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ·
ΑΝΑΓΓΙΛΟΝ ΜΟΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ϹΟΥ · ϗ ΕΙΠΕΝ
ΪΝΑ ΤΙ ΤΟΥΤΟ ΕΡΩΤΑϹ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΜΟΥ ·
ΚΑΙ ΑΥΤΟ ΕϹΤΙΝ ΘΑΥΜΑϹΤΟΝ · ΚΑΙ ΕΥΛΟ
30. ΓΗϹΕΝ ΑΥΤΟΝ ΕΚΕΙ ΚΑΙ ΕΚΑΛΕϹΕΝ ΤΟ ΟΝ(Ο)Μ(Α)
ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΕΚΙΝΟΥ ΕΙΔΟϹ Θ̅Υ̅ ΪΔΟΝ ΓΑΡ
Θ̅Ν̅ ΠΡΟϹΩΠΟΝ ΠΡΟϹ ΠΡΟϹΩΠΟΝ ΚΑΙ
31. ΕϹΩΘΗ ΜΟΥ Η ΨΥΧΗ · ΑΝΕΤΙΛΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ
Ο ΗΛΙΟϹ ΗΝΙΚΑ ΠΑΡΗΛΘΕΝ ΤΟ ΪΔΟϹ ΤΟΥ
Θ̅Υ̅ ΑΥΤΟϹ ΔΕ ΕΠΕϹΚΑΖΕΝ ΤΩ ΜΗΡΩ ΑΥΤΟΥ
32. ΕΝΕΚΕΝ ΤΟΥΤΟΥ ΟΥ ΜΗ ΦΑΓΩϹΙΝ ΟΙ ΥΙΟΙ
ΪϹΡΑΗΛ ΤΟ ΝΕΥΡΟΝ Ο ΕΝΑΡΚΗϹΕΝ Ο ΕϹΤῙ
ΕΠΙ ΤΟΥ ΠΛΑΤΟΥϹ ΤΟΥ ΜΗΡΟΥ ΑΥΤΟΥ
ΕΩϹ ΤΗϹ ΗΜΕΡΑϹ ΤΑΥΤΗϹ ΟΤΙ ΗΨΑΤΟ
ΤΟΥ ΠΛΑΤΟΥϹ ΤΟΥ ΜΗΡΟΥ ΪΑΚΩΒ'

2 ΟΝΟΜΑ hat einen spiritus. 12 ΙϹΡΑΗΛ ausgeschrieben.

Fol. XIII. 25.

Cap. XXXV. 1 ΕΙΠΕΝ ΔΕ Ο Θ̄Σ̄ ΪΑΚΩΒ · ΑΝΑΣΤΑΣ ΑΝΑΒΗΘΙ ΕΙΣ ΤΟ̄
ΤΟΠΟΝ ΒΕΘΗΛ ΚΑΙ ΟΙΚΕΙ ΕΚΕΙ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΟΝ ΘΥΣΙ
ΑΣΤΗΡΙΟΝ Κ̄Ω̄ ΤΩ ΟΦΘΕΝΤΙ ΣΟΙ ΕΝ ΤΩ ΣΕ ΑΠΟ
2. ΔΙΔΡΑΣΚΙΝ ἈΠΟ ΗΣΑΥ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΣΟΥ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ
ΙΑΚΩΒ ΤΩ ΟΙΚΩ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΠΑΣΕΙΝ ΤΟΙΣ ΜΕΤ ΑΥ
ΤΟΥ ΑΡΑΤΕ ΤΟΥΣ ΘΕΟΥΣ ΤΟΥΣ ΑΛΛΟΤΡΙΟΥΣ · ΤȣΣ
ΜΕΘ ΫΜΩΝ ΕΚ ΜΕΣΟΥ ΫΜΩΝ ΚΑΙ ΚΑΘΑΡΙΣΘΗΤΕ
3. ΚΑΙ ΑΛΛΑΞΑΤΕ ΤΑΣ ΣΤΟΛΑΣ ΫΜΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΑΝ
ΤΕΣ ΑΝΑΒΩΜΕΝ ΕΙΣ ΒΑΙΘΗΛ᾿ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΩΜΕΝ ΕΚΕΙ
ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΤΩ Θ̄Ω̄ ΤΩ ΕΠΑΚΟΥΣΑΝΤΙ ΜΟΥ Ε̄
ΗΜΕΡΑ ΘΛΙΨΕΩΣ ΟΣ ΗΝ ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΔΙΕΣΩΣΕΝ ΜΕ
4. ΕΝ ΤΗ ΟΔΩ (ϗ ΕΔ)ΩΚΑΝ ΤΩ ΪΑΚΩΒ ΤΟΥΣ ΘΕΟΥΣ ΤȣΣ
ΑΛΛΟΤΡΙΟΥ(Σ ΟΙ Η)ΣΑΝ ΕΝ ΤΑΙΣ ΧΕΡΣΙΝ ΑΥΤΩΝ ϗ ΤΑ
ΕΝΩΤΙΑ ΑΥΤ(ΩΝ Κ)ΑΙ ΕΚΡΥΨ[Ε]ΑΝ ΑΥΤΑ ΪΑΚΩ[Β] ΫΠΟ ΤΗ̄
ΤΕΡΕΜΙΝΘΟΝ Τ(ΗΝ ΕΝ ΣΗΚΙΜ)ΟΙΣ ϗ ΑΠΩΛΕΣΕΝ ΑΥΤΑ ΕΚΕΙ

2 Holmes las am Schluss der Zeile ΘΥΣΙΙ; es ist aber nur ein ι und zwar in kleiner Schrift erkennbar.

26.

Cap. XXXV. 8. ΑΠΕΘΑΝΕΝ ΔΕ ΔΕΒΩΡΑ Η ΤΡΟΦΟΣ ΡΕΒΕΚΚΑΣ
ΚΑΤΩΤΕΡΟΝ ΒΕΘΗΛ ΫΠΟ ΤΗΝ ΒΑΛΑΝΟΝ ΚΑΙ ΕΚΑ
ΛΕΣΕΝ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΑΥΤΗΣ ΒΑΛΑΝΟΣ ΠΕΝΘΟΥΣ
16 ΑΠΑΡΑΣ ΔΕ Ϊ̓ΑΚΩΒ ΕΚ ΒΕΘΗΛ ΕΠΗΞΕΝ ΤΗΝ ΣΚΗΝΗ̄
ΑΥΤΟΥ ΕΠΕΚΙΝΑ ΤΟΥ ΠΥΡΓΟΥ ΓΑΔΕΡ ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ
ΗΝΙΚΑ ΗΓΓΙΖΕΝ ΧΑΒΡΑΘΑ ΕΙΣ ΓΗΝ ΤΟΥ ΕΛΘΙΝ ΕΦΡΑ
ΘΑ ΕΤΕΚΕΝ ΡΑΧΗΛ ΚΑΙ ΕΔΥΣΤΟΚΗΣΕΝ ΤΩ (ΤΟΚ)Ε̄Ω̄
17 ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΕΝ ΤΩ ΣΚΛΗΡΩΣ ΑΥΤΗΝ ΤΙΚΤΙΝ ΕΙΠΕ̄
ΑΥΤΗ Η ΜΕΑ ΘΑΡΣΕΙ ΚΑΙ ΓΑΡ ΟΥΤΟΣ ΣΟΙ ΕΣΤΙΝ ΫΪΟΣ
18. ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΕΝ ΤΩ ἈΦΙΕΝΑΙ ΑΥΤΗΝ ΤΗΝ ΨΥΧΗΝ
ΑΠΕΘΝΗΣΚΕΝ ΓΑΡ ΕΚΑΛΕΣΕΝ ΤΟ Ο(ΝΟΜΑ ΑΥΤΟ)Υ
ΫΪΟΣ ΟΔΥΝΗΣ ΜΟΥ Ο ΔΕ ΠΑΤΗ(Ρ ΕΚ)ΑΛΕΣΕΝ ΑΥΤΟ̄
19 ΒΕΝΙΑΜΙΝ ΑΠΕΘΑΝΕΝ ΔΕ ΡΑΧΗ(Λ ϗ ΕΤ)ΑΦΗ ΕΝ ΤΗ ΟΔΩ
20 ΕΦΡΑΘΑ ΑΥΤΗ ΕΣΤΙΝ ΒΗΘΛΑΕ(ΕΜ ϗ ΕΣ)ΤΗΣΕΝ ΪΑΚΩΒ
ΣΤΗΛΗΝ ΕΠΙ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΑΥΤΗΣ ΕΩΣ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ ΤΑΥΤΗΣ

4 Ueber ι von ΙΑΚΩΒ steht Punkt und Spiritus: ·᾿ 12 Zwischen ΠΑΤΗΡ und ΕΚΑΛΕΣΕΝ stand kein Wort, also nicht ΑΥΤΟΥ·
13, 14. Der Umfang der Lücken (4, beziehungsweise 5 Buchstaben) lässt auf Verwendung der Sigle für ΚΑΙ schliessen.

Fol. XIIII. 27.

Cap. XXXV. 28. ΕΓΕΝΟΝΤΟ ΑΙ ΗΜΕΡΑΙ ΪϹΑΑΚ ΑϹ ΕΖΗϹΕΝ ΕΤΗ Ρ̅Π̅
29. ΚΑΙ ΕΚΛΙΠΩΝ ΑΠΕΘΑΝΕΝ ΪϹΑΑΚ ΚΑΙ ΠΡΟϹΕΤΕΘΗ
ΠΡΟϹ ΤΟΝ ΛΑΟΝ ΑΥΤΟΥ ΠΡΕϹΒΥΤΕΡΟϹ ΚΑΙ ΠΛΗΡΗϹ
ΗΜΕΡΩΝ ΚΑΙ ΕΘΑΨΑΝ ΑΥΤΟΝ ΗϹΑΥ ΚΑ ΪΑΚΩΒ ΟΙ ΫΪΟΙ
Cap. XXXVII. 1. ΑΥΤΟΥ · ΚΑΤΩΚΙ ΔΕ ΪΑΚΩΒ ΕΝ ΤΗ ΓΗ ΟΥ ΠΑΡΩΚΗϹΕ̄
2 Ο Π̅Η̅Ρ̅ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΓΗ ΧΑΝΑΑΝ · ΑΥΤΑΙ ΔΕ ΑΙ ΓΕΝΕϹΕΙϹ
ΪΑΚΩΒ · ΪΩϹΗΦ ΔΕΚΑ ΕΠΤΑ ΕΤΩΝ ΗΝ ΠΟΙΜΑΙΝΩ̄
ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ ΩΝ ΝΕΟϹ ΜΕΤΑ ΤΩ̄
ΫΪΩΝ ΒΑΛΛΑϹ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΫΪΩΝ ΖΕΛΦΑϹ ΓΥΝΑΙ
ΚΩΝ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟϹ ΑΥΤΟΥ ΚΑΤΗΝΗΓΚΕΝ ΔΕ ΪΩϹΗΦ
3 ΨΟΓΟΝ ΠΟΝΗΡΟΝ ΠΡΟϹ Ϊ̅Η̅Λ̅ ΤΟΝ Π̅Ρ̅Α̅ ΑΥΤΟΥ ΪΑΚΩΒ
ΔΕ ΗΓΑΠΗϹΕΝ ΤΟΝ ΪΩϹΗΦ' ΠΑΡΑ ΠΑΝΤΑϹ ΤΟΥϹ
ΫΪΟΥϹ ΑΥΤΟΥ ΟΤΙ ΫΪΟϹ ΓΗΡΟΥϹ ΗΝ ΑΥΤΩ ΕΠΟΙΗϹΕ̄
ΔΕ ΑΥΤΩ ΧΙΤΩΝΑ ΠΟΙΚΙΛΟΝ · ΕΙΔΟΝΤΕϹ ΔΕ ΑΥΤΟ̄

1 Die ersten Hälften von Zeile 1—3 dieser auch sonst übel erhaltenen Seite bieten blos schwer erkennbare Schatten von Buchstaben. 4 Es steht deutlich κα für και.

28

Cap. XXXVII. 4. ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΟΤΙ ΑΥΤΟΝ Ο Π̅Η̅Ρ̅ ΦΙΛΙ ΕΚ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩ̄
ΫΪΩΝ ΑΥΤΟΥ ΕΜΙϹΗϹΑΝ ΑΥΤΟΝ ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΚΑΙ
ΟΥΚ ΗΔΥΝΑΝΤΟ ΑΥΤΩ ΛΑΛΕΙΝ ΟΥΘΕΝ ΪΡΗΝΙΚΟ̄
5 ΕΝΥΠΝΙΑϹΘΕΙϹ ΔΕ ΪΩϹΗΦ · ΕΝΥΠΝΙΟΝ ΑΠΗΓΓΙ
6 ΛΕΝ ΑΥΤΟ ΤΟΙϹ ΑΔΕΛΦΟΙϹ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥ
ΤΟΙϹ ΑΚΟΥϹΑΤΑΙ ΤΟΥ ΕΝΥΠΝΙΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΟΥ ΕΝ
7 ΫΠΝΙΑϹΑΜΗΝ · ΩΜΗΝ ΫΜΑϹ ΔΕϹΜΕΥΕΙΝ ΔΡΑ
ΓΜΑΤΑ ΕΝ ΜΕϹΩ ΤΩ ΠΑΙΔΙΩ ΚΑΙ ΑΝΕϹΤΗ ΤΟ
ΕΜΟΝ ΔΡΑΓΜΑ ΚΑΙ ΟΡΘΩΘΗ ΠΕΡΙϹΤΡΑΦΕΝΤΑ
ΔΕ ΤΑ ΔΡΑΓΜΑΤΑ ΫΜΩΝ ΠΡΟϹΕΚΥΝΗϹΑΝ ΤΟ ΕΜΟ̄
8 ΔΡΑΓΜΑ ΕΙΠΑΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΜΗ ΒΑϹΙ
ΛΕΥΩΝ ΒΑϹΙΛΕΥϹΕΙϹ ΕΦ ΗΜΑϹ Η ΚΥΡΙΕΥΩ̄
ΚΥΡΙΕΥϹΕΙϹ ΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟϹΕΘΕΝΤΟ ΕΤΙ ΜΙ
ϹΙΝ ΑΥΤΟΝ ΕΝΕΚΕΝ ΤΩΝ ΕΝΫΠΝΙΩΝ ΑΥΤΟΥ

Fol. XV. 29.

Cap. XXXVII. 9. (Ε)ΙΔΕΝ ΔΕ ΕΝΫΠΝΙΟΝ ΕΤΕΡΟΝ ΚΑΙ ΔΙΗΓΗϹΑΤΟ
ΤΩ Π̅Ρ̅Ι̅ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΙϹ ΑΔΕΛΦΟΙϹ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΙΠΕ̄
ΪΔΟΥ ΕΝΫΠΝΙΟΝ ΕΤΕΡΟΝ ΩϹΠΕΡ Ο ΗΛΙΟϹ ΚΑΙ Η
10. ϹΕΛΗΝΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑϹΤΕΡΕϹ ΠΡΟϹΕΚΥΝΟΥΝ ΜΕ ΚΑΙ ΕΠΕ
ΤΙΜΗϹΕΝ ΑΥΤΩ Ο Π̅Η̅Ρ̅ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΩ ΤΙ ΤΟ
ΕΝΫΠΝΙΟΝ ΤΟΥΤΟ Ο ΕΝΫΠΝΙΑϹΘΗϹ ΑΡΑ ΓΕ ΕΛΘΟΝ
(ΤΕϹ) ΕΛΕΥϹΟΜΕΘΑ ΕΓΩ ΤΕ ΚΑΙ Η Μ̅Η̅Ρ̅ ϹΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΑΔΕΛ
11. ΦΟΙ ϹΟΥ ΠΡΟϹΚΥΝΗϹΑΙ ϹΟΙ ΕΠΙ ΤΗΝ ΓΗΝ ΕΖΗΛΩ
ϹΑΝ ΔΕ ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΑΥΤΟΥ Ο ΔΕ Π̅Η̅Ρ̅ ΑΥΤΟΥ ΔΙΕΤΗ
12. ΡΗϹΕΝ ΤΟ ΡΗΜΑ ΕΠΟΡΕΥΘΗϹΑΝ ΔΕ ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ
ΒΟϹΚΙΝ ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ ΤΟΥ Π̅Ρ̅Ϲ̅ ΑΥΤΩΝ ΕΙϹ ϹΥΧΕΜ
13. ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ Ι̅Η̅Λ̅ ΠΡΟϹ ΪΩϹΗΦ ΟΥΧ ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ϹΟΥ
ΠΟΙΜΕΝΟΥϹΕΙΝ ΕΙϹ ϹΥΧΕΜ ΔΕΥΡΟ ΑΠΟϹΤΙΛΩ ϹΕ
14. ΠΡΟϹ ΑΥΤΟΥϹ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ΪΔΟΥ ΕΓΩ · ΕΙΠΕΝ ΔΕ

4 Was Holmes über ΟΙ bemerkt «forte litterae numerales ια, i. e. ἕνδεκα fuerunt primo mutatae in αι, mox ab alio correctore in ει» ist sicher unrichtig. 10 Das Λ von ΑΔΕΛΦΟΙ scheint verwischt. Am Ende der Zeile steht in einem verschlungenen Zeichen Ο über Υ, also ΑΥΤΟΥ, Zeile 1 aber Ο ausserhalb Υ, also ΑΥΤΟ.

30.

Cap. XXXVII. 14. ΑΥΤΩ Ι̅Η̅Λ̅ ΠΟΡΕΥΘΕΙϹ ΕΙΔΕ ΕΙ ΫΓΙΕΝΟΥϹΕΙΝ ΟΙ ΑΔΕΛ
ΦΟΙ ϹΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ ΚΑΙ ΑΝΑΓΓΙΛΟΝ ΜΟΙ ΚΑΙ
ΑΠΕϹΤΙΛΕΝ ΑΥΤΟΝ ΕΚ ΤΗϹ ΚΟΙΛΑΔΟϹ ΤΗϹ ΧΕΛΒΩ̄
15. ΚΑΙ ΗΛΘΕΝ ΕΙϹ ϹΥΧΕΜ ΚΑΙ ΕΥΡΕΝ ΑΥΤΟΝ Α̅Ν̅Ο̅Ϲ̅ ΠΛΑ
ΝΩΜΕΝΟΝ ΕΝ ΤΩ ΠΕΔΙΩ ΗΡΩΤΗϹΕΝ ΔΕ ΑΥΤΟ̄
16. Ο ΑΝΘΡΩΠΟϹ ΛΕΓΩΝ ΤΙ ΖΗΤΕΙϹ Ο ΔΕ ΕΙΠΕΝ ΑΥΩ̄
ΤΟΥϹ ΑΔΕΛΦΟΥϹ ΜΟΥ ΖΗΤΩ ΑΝΑΓΓΙΛΟΝ ΜΟΙ (ΠΟ)Υ
17. ΒΟϹΚΟΥϹΙΝ ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ Ο Α̅Ν̅Ο̅Ϲ̅ ΑΠΕΡΚΑϹΕ(Ι)̄
ΕΝΤΕΥΘΕΝ ΗΚΟΥϹΑ ΓΑΡ ΑΥΤΩΝ ΛΕΓΟΝΤΩΝ ΠΟ
ΡΕΥΘΩΜΕΝ ΕΙϹ ΔΟΘΑΕΙΜ ΚΑΙ ΕΠΟΡΕΥΘΗ ΪΩϹΗΦ'
ΚΑΤΟΠΙϹΘΕΝ ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΥΡ(ΕΝ)
18. ΑΥΤΟΥϹ ΕΝ ΔΟΘΑΕΙΜ ΠΡΟΕΙΔΟΝ ΔΕ ΑΥΤΟΝ ΜΑΚΡΟ
ΘΕΝ ΠΡΟ ΤΟΥ ΕΝΓΙϹΑΙ ΠΡΟϹ ΑΥΤΟΥϹ ΚΑΙ ΕΠΟΝΗΡΕΥ
19. ΟΝΤΟ ΤΟΥ ΑΠΟΚΤΙΝΑΙ ΑΥΤΟΝ · ΕΙΠΑΝ ΔΕ ΕΚΑϹΤΟϹ

8 Vermuthlich stand ΑΠΕΡΚΑϹΕῙ.

Fol. XVI. 31.

Cap. XXXVIIII. 9. ΑΠ ΕΜΟΥ ΟΥΔΕΝ ΠΛΗΝ ϹΟΥ ΔΙΑ ΤΟ ϹΕ ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΥΤΥ
ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΠΩϹ ΠΟΙΗϹΩ ΤΟ ΡΗΜΑ ΤΟ ΠΟΝΗΡΟ̄
ΤΟΥΤΟ ΚΑΙ ΑΜΑΡΤΗϹΟΜΑΙ ΕΝΑΤΙΟΝ ΤΟΥ Θ̅Υ̅
10. ΗΝΙΚΑ ΔΕ ΕΛΑΛΙ ΤΩ ΪΩϹΗΦ ΗΜΕΡΑΝ ΕΞ ΗΜΕΡΑϹ
ΚΑΙ ΟΥΧ ΫΠΗΚΟΥϹΕΝ ΑΥΤΗ ΚΑΘΕΥΔΕΙΝ ΜΕΤ ΑΥΤΗϹ
11. ΤΟΥ ϹΥΝΓΕΝΕϹΘΑΙ ΑΥΤΗ · ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΤΟΙΑΥΤΗ
ΤΙϹ ΗΜΕΡΑ ΕΙϹΗΛΘΕΝ ΪΩϹΗΦ ΕΙϹ ΤΗΝ ΟΙΚΙΑΝ
ΠΟΙΕΙΝ ΤΑ ΕΡΓΑ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΟΥΘΕΙϹ ΤΩΝ ΕΝ ΤΗ
12. ΟΙΚΙΑ ΕϹΩ ΕΠΕϹΠΑϹΑΤΟ ΑΥΤΟΝ ΤΩΝ ΪΜΑΤΙΩ̄
ΛΕΓΟΥϹΑ ΚΟΙΜΗΘΗΤΙ ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΙΠΩ̄
ΤΑ ΪΜΑΤΙΑ ΕΝ ΤΑΙϹ ΧΕΡϹΕΙΝ ΑΥΤΗϹ ΕΦΥΓΕΝ ϗ
13. ΕΞΗΛΘΕΝ ΕΞΩ ΚΑΙ ΕΓΕΝΕΤΟ ΩϹ ΕΙΔΕΝ ΟΤΙ
ΚΑΤΕΛΙΠΕΝ ΤΑ ΪΜΑΤΙΑ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΤΑΙϹ ΧΕΡϹΙΝ
ΑΥΤΗϹ ΚΑΙ (Ε)ΦΥΓΕΝ ΚΑΙ ΕΞΗΛΘΕΝ ΕΞΩ

32.

Cap. XXXVIIII. 14. ΚΑΙ ΕΚΑΛΕϹΕΝ ΤΟΥϹ ΟΝΤΑϹ ΕΝ ΤΗ ΟΙΚΙΑ ΚΑΙ ΕΙΠΕ̄
ΑΥΤΟΙϹ ΛΕΓΟΥϹΑ ΕΙΔΕΤΑΙ ΕΙϹΗΓΑΓΕΝ ΗΜΙΝ ΠΑΙ
ΔΑ ΕΒΡΑΙΟΝ ΕΜΠΕΖΕΙΝ ΗΜΕΙΝ ΕΙϹΗΛΘΕΝ ΠΡΟϹ
ΜΕ ΛΕΓΩΝ ΚΟΙΜΗΘΗΤΙ ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΕΒΟΗϹΑ
15. ΦΩΝΗ ΜΕΓΑΛΗ ΕΝ ΔΕ ΤΩ ΑΚΟΥϹΑΙ ΑΥΤΟΝ ΟΤΙ
ΫΨΩϹΑ ΤΗΝ ΦΩΝΗΝ ΜΟΥ ΚΑΙ ΕΒΟΗϹΑ ΚΑΙ
16. ΕΦΥΓΕΝ ΚΑΙ ΕΞΗΛΘΕΝ ΕΞΩ ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΙΜΠΑΝΙ
ΤΑ ΪΜΑΤΙΑ ΠΑΡ ΕΑΥΤΗ ΩϹ ΗΛΘΕΝ Ο ΚΥΡΙΟϹ ΕΙϹ ΤΟ̄
17. ΟΙΚΟΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΛΑΛΗϹΕΝ ΑΥΤΩ ΚΑΤΑ ΤΑ ΡΗ
ΜΑΤΑ ΤΑΥΤΑ ΛΕΓΟΥϹΑ ΕΙϹΗΛΘΕΝ ΠΡΟϹ ΜΕ Ο ΠΑΙϹ
Ο ΕΒΡΑΙΟϹ ΟΝ ΕΙϹΗΓΑΓΕϹ ΠΡΟϹ ΗΜΑϹ ΕΜΠΕΖΙΝ
18. ΜΟΙ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΚΟΙΜΗΘΗϹΟΜΑΙ ΜΕΤΑ ϹΟΥ ΩϹ
ΔΕ ΗΚΟΥϹΕΝ ΟΤΙ ΫΨΩϹΑ ΤΗΝ ΦΩΝΗΝ ΜΟΥ ϗ
ΕΒΟΗϹΑ ΚΑΤΑΛΙΠΩΝ ΤΑ ΪΜΑΤΙΑ ΠΑΡ ΕΜΟΙ ΕΦΥΓΕ̄

12 Den zwischen ϹΟΥ und ΩϹ frei gelassenen Raum erklart wie noch sonst an einigen Stellen das Durchschlagen der Schrift der anderen Seite. 14 Holmes-Alter lesen ΪΜΑΤΙΑ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΦΥΓΕΝ, wofür kein Raum besteht. Bond und Thompson (The palaeographical society, parts IX—XIII, London 1879—1883), welche ein gutes Facsimile dieses Blattes bringen, haben bis auf ϹΜΟΥ, wie sie schreiben, die richtige Lesart gefunden.

Fol. XVII. 33.

Cap. XXXX. 14. ΕΚ ΤΟΥ ΟΧΥΡΩΜ(ΑΤΟϹ) ΤΟΥΤΟΥ ΟΤΙ ΚΛΟΠΗ ΕΚΛΑ
15. ΠΗΝ ΕΚ ΓΗϹ ΕΒΡΑΙΩΝ ΚΑΙ ΩΔΕ ΟΥΚ ΕΠΟΙΗϹΑ ΟΥ
ΔΕΝ ΑΛΛ ΕΝΕΒΑΛΟΝ ΜΕ ΕΙϹ ΤΟΝ ΛΑΚΚΟΝ ΤΟΥΤΟ̅
ΚΑΙ ΕΙΔΕΝ Ο ΑΡΧΙϹΙΤΟΠΟΙΟϹ ΟΤΙ ΟΡΘΩϹ ϹΥΝΕΚΡΙΝΕ̅
16. ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΤΩ ΙΩϹΗΦ ΚΑΓΩ ΕΙΔΟΝ ΕΝΫΠΝΙΟΝ ΚΑΙ
ΩΜΗΝ ΤΡΙΑ ΚΑΝΑ ΧΟΝΔΡΙΤΩΝ ΕΡΕΙΝ ΕΠΙ ΤΗϹ ΚΕ
17. ΦΑΛΗϹ ΜΟΥ ΕΝ ΔΕ ΤΩ ΚΑΝΩ ΤΩ ΕΠΑΝΩ ΑΠΟ ΠΑΝ
ΤΩΝ ΩΝ Ο ΒΑϹΙΛΕΥϹ ΦΑΡΑΩ ΕϹΘΙΕΙ ΕΡΓΟΝ ϹΙΤΟ
ΠΟΙΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΠΕΤΙΝΑ ΚΑΤΗϹΘΙΑΝ ΑΥΤΑ ΑΠΟ ΤΟΥ ΚΑ
18. ΝΟΥ ΤΟΥ ΕΠΑΝΩ ΤΗϹ ΚΕΦΑΛΗϹ ΜΟΥ ΑΠΟΚΡΙΘΕΙϹ
ΔΕ ΪΩϹΗΦ᾽ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΗ Η ϹΥΝΚΡΙϹΕΙϹ ΑΥΤΟΥ Τ(Α)
19. ΤΡΙΑ ΚΑΝΑ ΤΡΕΙϹ ΗΜΕΡΑΙ ΕΙϹΕΙΝ ΕΤΙ ΤΡΙΩΝ Η(ΜΕ)
ΡΩΝ ΑΦΕΛ(ΕΙ) ΦΑΡΑΩ Τ(ΗΝ) ΚΕΦΑΛΗΝ ϹΟΥ ΑΠΟ ϹΟΥ
ΚΑΙ ΚΡΕΜΑϹΕΙ ϹΕ (Ε)ΠΙ ΞΥΛΟΥ ΚΑΙ ΦΑΓΕΤΑΙ ΤΑ ΟΡΝΕΑ

12 Zwischen ϲ und ν von ειϲειν standen mindestens zwei Buchstaben, also wohl ει.

34.

Cap. XXXX. 19. ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΤΑϹ ϹΑΡΚ(ΑϹ ϹΟΥ ΑΠΟ ϹΟΥ)
20. ΕΕΓΕΝΕΤΟ (ΔΕ ΕΝ) ΤΗ ΗΜΕΡΑ ΤΗ ΤΡΙΤΗ ΗΜΕΡΑ ΓΕ
ΝΕϹΕΩϹ ΗΝ ΦΑΡΑΩ (Κ)ΑΙ ΕΠ(Ο)ΙΕΙ ΠΟΤΟΝ ΠΑϹΙ̅
ΤΟΙϹ ΠΑΙϹΕΙΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΜΝΗϹΘΗ ΤΗϹ ΑΡΧΗϹ
ΤΟΥ ΑΡΧΙΟΙΝΟΧΟΟΥ ΚΑΙ ΤΗϹ ΑΡΧΗϹ ΤΟΥ ΑΡΧΙϹΙΤΟ
21. ΠΟΙΟΥ ΕΝ ΜΕϹΩ ΤΩΝ ΠΑΙΔΩΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΑΠΕ
ΚΑΤΕϹΤΗϹΕΝ ΤΟΝ ΑΡΧΟΙΝΟΧΟΟΝ ΕΠΙ ΤΗΝ ΑΡΧΗ̅
ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΔΩΚΕΝ ΤΑ ΠΟΤΗΡΙΟΝ (ΕΙ)Ϲ ΤΗΝ ΧΕΙΡΑ
22 ΦΑΡΑΩ ΤΟΝ ΔΕ ΑΡΧΙϹΙΤΟΠΟΙΟΝ ΕΚΡΕΜΑϹΕΝ
23 ΚΑΘΑ ϹΥΝΕΚΡΙΝΕΝ ΑΥΤΩ ΪΩϹΗΦ᾽ ΟΥΚ ΕΜΝΗϹ
ΘΗ ΔΕ Ο ΑΡΧΙΟΙΝΟΧΟΟϹ ΤΟΥ ΪΩϹΗΦ᾽ ΑΛΛ᾽ ΕΠΕΛΑ
Cap. XXXXI. 1. ΘΕΤΟ ΑΥΤΟΥ ΕΓΕΝΕΤΟ (ΔΕ) ΜΕΤΑ ΔΥΟ ΕΤΗ ΦΑΡΑΩ
ΕΙΔΕΝ ΕΝΫΠΝΙΟΝ ΩΕΤΟ ΕϹΤΑ(ΝΑΙ) ΕΠΙ ΤΟΥ ΠΟ
2. ΤΑΜΟΥ ΚΑΙ ΪΔΟΥ ΩϹΠΕΡ ΕΚ (Τ)ΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ

Fol. XVIII. 35.

Cap. XXXXI. 21. ΚΑΙ ΑΙ ΟΨΕΙC ΑΥΤΩΝ ΑΙCΧΡΑΙ ΚΑΘΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΡΧΗ̄
22. ΕΞΕΓΓΡΘΕΙC ΔΕ ΕΚΟΙΜΗΘΗΝ ΚΑΙ ΕΙΔΟΝ ΠΑΛΕΙΝ Ε̄
ΤΩ ΫΠΝΩ ΜΟΥ ΚΑΙ Ω(CΠΕΡ) ΕΠΤΑ CΤΑΧΥΕC ΑΝΕ
23. ΒΑΙΝΟΝ ΕΝ ΠΥΘΜΕΝ(ΕΙ ΕΝΙ ΠΛΗ)ΡΙC ΚΑΙ ΚΑΛΟΙ ΑΛΛΟΙ
ΔΕ ΕΠΤΑ CΤΑΧΥΕ(C ΛΕΠΤΟΙ ΚΑ)Ι ΑΝΕΜΟΦΟΡΟΙ
24 ΕΦΥΟΝΤΟ ΕΧΟΜΕΝΟΙ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΚΑΤΕΠΙΟΝ ΟΙ
ΕΠΤΑ CΤΑΧΥΕC ΟΙ ΛΕΠΤΟΙ ΚΑΙ ΑΝΕΜΟΦΘΟΡΟΙ
ΤΟΥC ΕΠΤΑ CΤΑΧΥΑC ΤΟΥC ΚΑΛΟΥC ΚΑΙ ΤΟΥC ΠΛΗ
ΡΕΙC ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΤΟΙC ΕΞΗΓΗΤΑΙC ΚΑΙ ΟΥΧ ΗΝ Ο ΑΝΑΓ
25 ΓΕΛΛΩΝ ΜΟΙ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΙΩCΗΦ ΤΩ ΦΑΡΑΩ ΤΟ
ΕΝΫΠΝΙΟΝ (ΦΑ)ΡΑΩ ΕΝ ΕCΤΙΝ ΟCΑ Ο Θ̅C̅ ΠΟΙΕΙ ΕΔΙ
26. Ξ(ΕΝ ΤΩ) ΦΑΡΑΩ ΑΙ ΕΠΤΑ ΒΟΑΙC ΑΙ ΚΑΛΑΙ ΕΠΤΑ ΕΤ̄Η
ΕCΤΙΝ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΤΑ CΤΑΧΥΕC ΟΙ ΚΑΛΟΙ ΕΠΤΑ ΕΤΗ
27. ΕCΤΙΝ ΤΟ ΕΝΫΠΝΙΟΝ ΦΑΡΑΩ ΕΝ ΕCΤΙΝ ΚΑΙ ΑΙ ΕΠΤΑ

36.

Cap XXXXI. 27 ΒΟΕC ΑΙ ΛΕΠΤΑΙ ΑΙ ΑΝΑΒΑΙΝΟΥCΑΙ ΟΠΙCΩ ΑΥΤΩ̄
ΕΠΤΑ ΕΤΗ ΕCΤΙΝ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΤΑ CΤΑΧΥΕC ΟΙ ΛΕΠΤΟΙ
ΚΑΙ ΑΝΕΜΟΦΘΟΡ(ΟΙ ΕC)ΟΝΤΑΙ ΕΠΤΑ ΕΤΗ ΛΙΜΟΥ
28. ΤΟ ΔΕ ΡΗΜΑ Ο ΕΙ(ΡΗΚΑ ΦΑΡ)ΑΩ ΟCΑ Ο Θ̅C̅ ΠΟΙΕΙ
29 ΕΔΙΞΕΝ ΤΩ ΦΑΡΑ(Ω ΑΙ ΕΠΤΑ) ΒΟΕC ΑΙ ΚΑΛΑΙ ΪΔΟΥ
Ε(Π)ΤΑ ΕΤΗ ΕΡΧΕΤΑΙ ΕΥΘΗΝΙΑ ΕΝ ΠΑCΗ ΓΗ ΑΙΓΥ
30. ΠΤΟΥ ΕΞΕΙ ΔΕ ΕΠΤΑ ΕΤΗ ΛΙΜΟΥ ΜΕΤΑ ΤΑΥΤΑ Κ(ΑΙ)
ΕΠΙΛΗCΟΝΤΑΙ ΤΗC ΠΛΗCΜΟCΥΝΗC ΤΗC ΕCΟ
ΜΕΝΗC ΕΝ ΟΛΗ ΓΗ ΑΙΓΥΠΤΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΛΩCΕΙ
31. Ο ΛΙΜΟC ΤΗΝ ΓΗΝ ΚΑΙ ΕΠΙΛ̈ΙCΘΗCΕΤΑΙ Η ΕΥΘΗ
ΝΙΑ ΕΠΙ ΤΗC ΓΗC ΑΠΟ ΤΟΥ ΛΙΜΟΥ ΤΟΥ ΕCΟΜΕΝΟΥ
ΤΟΥ ΕCΟΜΕΝΟΥ ΜΕΤ . . . ΓΑΡ ΕCΤΑΙ CΦΟΔΡΑ
32. ΠΕΡΙ ΔΕ ΤΟΥ ΔΕΥ(ΤΕΡΩCΑΙ) ΤΟ ΕΝΫΠΝΙΟΝ ΔΙΟΤΙ
ΑΛΗΘΕC ΤΟ ΡΗΜΑ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΑΙ ΟΥ ΒΡΑΔΥΝΕΙ Ο Θ̅C̅

5 Da die Lücke 8—9 Buchstaben umfasst, von ΕΠΤΑ das Α noch schwach erkennbar ist, so scheint nach ΦΑΡΑΩ etwas ausgefallen zu sein, wohl ΑΙ. 10 In ΕΠΙΛΙCΘΗCΕΤΑΙ ist ΛΙ sehr unsicher; Beer, welcher ΘΗ richtig erkannt zu haben scheint, will für ΛΙ Η lesen; Holmes las ΕΠΙΛΙCΕΝCΕΤΑΙ und vermuthete ΕΠΙΛΙCΘΗCΕΤΑΙ, d. i. ΕΠΙΛΗCΘΗCΕΤΑΙ. 12 Zwischen ΜΕΤΑ und ΓΑΡ standen etwa 3 Buchstaben, also nicht ΤΑΥΤΑ ΙCΧΥΡΟC, wie Alter-Holmes annahm, sondern vielmehr ΡΟC, indem der Schreiber die Silben ΑΤΑΥΤΑ ΙCΧΥ übersprang.

Fol. XVIIII. 37.

Cap. XXXXII. 21. ΤΗϹ ΨΥΧΗϹ ΑΥΤΟΥ ΟΤΙ ΚΑΤЄΔЄЄΤΟ Η(ΜΩΝ ΚΑΙ) ΟΥΚ̓
ЄΙϹΗΚΟΥϹΑΜЄΝ ΑΥΤΟΥ ЄΝЄΚЄΝ ΤΟΥΤΟΥ ЄΠΗΛΘЄ̄
22 ЄΦ ΗΜΑϹ Η ΘΛΙΨЄΙϹ ΑΥΤΗ ΑΠΟΚΡΙΘЄΙϹ ΔЄ ΡΟΥΒΗΝ
ЄΙΠЄΝ ΑΥΤΟΙϹ ΟΥΚ ЄΛΑΛΗϹΑ ΫΜЄΙΝ ЄΓΩ ΜΗ ΑΔΙΚΗ
ϹЄΤΑΙ ΤΟ ΠΑΙΔΑΡΙΟΝ ΚΑΙ ΟΥΚ ЄΙϹΗΚΟΥϹΑΤЄ ΜΟΥ ϗ
23. ΪΔΟΥ ΤΟ ΑΙΜΑ ΑΥΤΟΥ ЄΚΖΗΤ(Ι)ΤΑΙ ΑΥΤΟΙ ΔЄ ΟΥΚ ΗΔΙ
ϹΑΝ ΟΤΙ ΑΚΟΥЄΙ ΪΩϹΗΦ̓ Ο ΔЄ ЄΡΜΗΝЄΥϹ ΑΝΑ ΜЄϹΟ̄
24. ΑΥΤΩΝ ΗΝ ΑΠΟϹΤΡΑΦЄΙϹ ΔЄ ΑΠ ΑΥΤΩΝ ЄΚΛΑΥϹЄΝ
Ο ΪΩϹΗΦ ΚΑΙ ΠΑΛΙΝ ΑΠΗΛΘЄΝ ΠΡΟϹ ΑΥΤΟΥϹ ΚΑΙ ЄΙΠЄ̄
ΑΥΤΟΙϹ ΚΑΙ ЄΛΑΒЄΝ ΤΟΝ ϹΥΜЄΩΝ ΑΠ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ
25. ЄΔΗϹЄΝ ΑΥΤΟΝ ЄΝΑΝΤΙΟΝ ΑΥΤΩΝ ЄΝЄΤΙΛΑΤΟ ΔЄ
ΪΩϹΗΦ ЄΜΠΛΗϹΑΙ ΤΑ ΑΓΓΙΑ ΑΥΤΩΝ ϹΙΤΟΥ ΚΑΙ ΑΠΟΔΟΥ
ΝΑΙ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ЄΚΑϹΤΩ ЄΙϹ ΤΟΝ ϹΑΚΚΟΝ ΑΥΤΟΥ
ϗ ΔΟΥΝΑΙ ΑΥΤΟΙϹ ЄΠΙϹΙΤΙϹΜΟΝ ЄΙϹ ΤΗΝ ΟΔΟΝ ΚΑΙ
26. ЄΓЄΝΗΘΗ ΑΥΤΟΙϹ ΟΥΤΩϹ ΚΑΙ ЄΠΙΘЄΝΤЄϹ ΤΟΝ ϹΙΤΟ̄

3 Holmes unrichtig ΡΟΥΒЄΝ. Die Form des Loches lässt Η sicher erkennen.

38.

Cap. XXXXII. 26. ЄΠΙ (ΤΟΥϹ ΟΝΟ)ΥϹ ΑΥΤΩΝ ΑΠΗΛΘΟΝ ЄΚЄΙΘЄΝ ΛΥ
27. ϹΑϹ ΔЄ (ЄΙϹ ΤΟΝ) ΜΑΡϹΙΠΠΟΝ ΑΥΤΟΥ ЄΙϹΔΟΥΝΑΙ ΧΟΡ
ΤΑϹΜΑΤΑ ΤΟΙϹ ΩΝΟΙϹ ΑΥΤΩΝ ΟΥ ΚΑΤЄΛΥϹΑΝ
ΚΑΙ ЄΙΔЄΝ ΤΟΝ ΔЄϹΜΟΝ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ
28. ΗΝ ЄΠΑΝΩ ΤΟΥ ϹΤΟΜΑΤΟϹ ΤΟΥ ΜΑΡϹΙΠΠΟΥ ΚΑΙ
ЄΙΠЄΝ ΤΟΙϹ ΑΔЄΛΦΟΙϹ ΑΥΤΟΥ ΑΠЄΔΟΘΗ ΜΟΙ ΤΟ
ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΚΑΙ ΪΔΟΥ ΤΟΥΤΟ ЄΝ ΤΩ ΜΑΡϹΙΠΠΩ ΜΟΥ
ΚΑΙ ЄΞЄϹΤΗ Η ΚΑΡΔΙΑ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ЄΤΑΡΑΧΘΗϹᾹ
ΠΡΟϹ ΑΛΛΗΛΟΥϹ ΛЄΓΟΝΤЄϹ ΤΙ ΤΟΥΤΟ ЄΠΟΙΗϹЄ̄
29. ΗΜЄΙΝ Ο ΘϹ̄ ΗΛΘΟΝ ΔЄ ΠΡΟϹ ΪΑΚΩΒ ΤΟΝ ΠΡᾹ ΑΥΤΩ̄
ЄΙϹ ΓΗΝ ΧΑΝΑΑΝ ΚΑΙ ΑΠΗΓΓΙΛΑΝ ΑΥΤΩ ΠΑΝΤΑ ΤΑ
30. ϹΥΜΒΑΝΤΑ ΑΥΤΟΙϹ ΛЄΓΟΝΤЄϹ ΛЄΛΑΛΗΚЄΝ Ο
ΑΝΟϹ Ο ΚϹ̄ ΤΗϹ ΓΗϹ ΠΡΟϹ ΗΜΑϹ ϹΚΛΗΡΑ ΚΑΙ ЄΘЄ
ΤΟ ΗΜΑϹ ЄΝ ΦΥΛΑΚΗ ΩϹ ΚΑΤΑϹΚΟΠЄΥϹΑΝΤΑϹ
31. ΤΗΝ ΓΗΝ ЄΙΠΑΜЄΝ ΔЄ ΑΥΤΩ ΪΡΗΝΙΚΟΙ ЄϹΜЄΝ

13 Ueber ΑΝΟϹ fehlt der Strich.

Fol. XX. 39.

Cap. XXXXII. 32. ΟΥΚ ΕϹΜΕΝ ΚΑΤΑϹΚΟΠΟΙ ΙΒ ΑΔΕΛΦΟΙ ΕϹΜΕΝ ΫΙΟΙ
ΤΟΥ ΠΡϹ ΗΜΩΝ Ο ΕΙϹ ΟΥΧ ΫΠΑΡΧΕΙ Ο ΔΕ ΜΙΚ(ΡΟϹ Μ)ΕΤΑ ΤῩ
33. ΠΡϹ ΗΜΩΝ ϹΗΜΕΡΟΝ ΕΝ ΓΗ ΧΑΝΑΑΝ ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΗΜ̄
Ο ΑΝΟϹ Ο ΚϹ ΤΗϹ ΓΗϹ ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΓΝΩϹΟΜΑΙ ΟΤΙ ΪΡΗΝΙ
ΚΟΙ ΕϹΤΕ ΑΔΕΛΦΟΝ ΕΝΑ ΑΦΕΤΕ ΩΔΕ ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΤΟ̄
34. ΔΕ ΑΓΟΡΑϹΜΟΝ ΤΗϹ ϹΙΤΟΔΟϹΙΑϹ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΫΜΩ̄
ΛΑΒΟΝΤΕϹ ΑΠΕΛΘΑΤΑΙ ΚΑΙ ΑΓΑΓΕΤΕ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ
ΫΜΩΝ ΤΟΝ ΝΕΩΤΕΡΟΝ ΠΡΟϹ ΜΕ ΚΑΙ ΓΝΩϹΟΜΑΙ
ΟΤΙ ΟΥ ΚΑΤΑϹΚΟΠΟΙ ΕϹΤΑΙ ΑΛΛ ΟΤΙ ΪΡΗΝΙΚΟΙ ΕϹΤΑΙ
ϗ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΫΜΩΝ ΑΠΩΔΩϹΩ ΫΜῙ
35. ΚΑΙ ΤΗ ΓΗ Ε(ΜΠΟ)ΡΕΥΕϹΘΑΙ ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΕΝ ΤΩ ΚΑ
(ΤΑΚΕ)ΝΟΥ(Ν·Α)ΥΤΟΥ(Ϲ ΤΟΥϹ ϹΑΚΚΟ)ΥϹ ΕΑΥΤΩΝ ΚΑΙ
ΗΝ ΕΚΑϹΤΟΥ (Ο ΔΕϹΜΟϹ ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ ΕΝ) ΤΩ ϹΑΚ
ΚΩ ΑΥΤΩΝ ϗ ΕΙΔΟΝ (ΤΟΥϹ ΔΕϹΜΟΥϹ) ΤΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ
ΑΥΤΩΝ ΑΥΤΟΙ ΚΑΙ Ο ΠΗΡ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΕΦΟΒΗΘΗϹΑΝ

1 Ueber κ des Wortes ΟΥΚ scheint nach der Form der Lücke ein π (oder Η) gestanden zu haben. 8 Holmes unrichtig ΓΝΟϹΟΜΑΙ.

40.

Cap. XXXXII. 36. ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΟΙϹ ΪΑΚΩΒ Ο ΠΗΡ ΑΥΤΩΝ (ΕΜΕ ΗΤΕ)
Κ(ΝΩ)ϹΑΤΑΙ ΪΩϹΗΦ ΟΥΚ ΕϹΤΙΝ ϹΥΜΕΩΝ ΟΥΚ
ΕϹΤΙΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΒΕΝΙΑΜΙΝ ΜΟΥ Λ(ΗΨΕϹ)ΘΑΙ ΕΠ ΕΜΕ
37. ΕΓΕΝΕΤΟ ΤΑΥΤΑ ΠΑΝΤΑ ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΡΟΥΒΗΝ ΤΩ ΠΡΙ
ΑΥΤΟΥ ΛΕΓΩΝ ΤΟΥϹ Β ΫΙΟΥϹ ΜΟΥ ΑΠΟΚΤΕΙΝΟΝ ΕᾹ
ΜΗ ΑΓΑΓΩ ΑΥΤΟΝ ΠΡΟϹ ϹΕ ΔΟϹ ΑΥΤΟΝ ΕΙϹ ΤΗΝ ΧΙ
38. ΡΑ ΜΟΥ ΚΑΓΩ ΑΝΑΞΩ ΑΥΤΟΝ ΠΡΟϹ ϹΕ Ο ΔΕ ΕΙΠΕΝ
ΟΥ ΚΑΤΑΒΗϹΕΤΑΙ Ο ΫΙΟϹ ΜΟΥ ΜΕΘ ΥΜΩΝ ΟΤΙ Ο
ΑΔΕΛΦΟϹ ΑΥΤΟΥ ΑΠΕΘΑΝΕΝ ΚΑΙ ΑΥΤΟϹ ΜΟΝΟϹ
ΚΑΤΑΛΕΛΙΠΤΕ ΚΑΙ ϹΥΜΒΗϹΕΤΑΙ ΑΥΤΟΝ ΜΑΛΑ
ΚΙϹΘΗΝΑΙ ΕΝ ΤΗ ΟΔΩ Η ΕΑΝ ΠΟΡ(ΕΥ)ΕϹΘΑΙ ΚΑΙ ΚΑ
Cap. XXXXIII. 1. ΤΑΞΕΤΕ ΜΟΥ ΤΟ (ΓΗΡΑϹ) ΜΕΤΑ (ΛΥΠΗϹ Ε)ΙϹ Α(ΔΟΥ Ο)ΔΕ
2. ΛΙΜΟϹ (ΕΝΙϹΧΥϹΕΝ ΕΠΙ ΤΗϹ ΓΗϹ ΕΓΕΝΕ)ΤΟ ΔΕ
ΗΝΙΚΑ ϹΥ(ΝΕΤΕΛΕϹΑΝ ΚΑ)ΤΑΦΑΓΕΙΝ ΤΟΝ ϹΙΤΟ̄
ΟΝ ΗΝΕΓΚΑΝ ΕΞ ΑΙΓΥΠΤΟΥ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΟΙϹ Ο ΠΗΡ ΑΥΤΩ̄

15 ΗΝΕΓΚΑΝ nicht ΗΝΙΚΑΝ steht sicher, vor ΗΝΕΓΚΑΝ können zwei Buchstaben gestanden haben, doch nicht, wie Holme angibt, ϹΙΤΟΝ, das vielmehr die vorausgehende Zeile schloss. Beer erkannte in den verblassten Zügen ΟΝ.

Fol. XXI. 41.

Cap. XXXXIII. 2. ΠΑΛΙΝ ΠΟΡΕΥΘΕΝΤΕΣ ΠΡΙΑΣΘΑΙ ΗΜΕΙΝ ΜΙΚΡΑ
3. ΒΡΩΜΑΤΑ ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ΪΟΥΔΑΣ ΛΕΓΩΝ ΔΙΑ
ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΔΙΑΜΕΜΑΡΤΥΡΗΤΕ ΗΜΙΝ Ο Α̅Ν̅Ο̅Σ̅ ΛΕΓΩ̅
ΟΥΧ ΟΨΕΣΘΕ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟΝ ΜΟΥ ΕΑΝ ΜΗ Ο ΑΔΕΛ
4. ΦΟΣ ΫΜΩΝ Ο ΝΕΩΤΕΡΟΣ Η ΜΕΘ ΫΜΩΝ ΕΙ ΜΕΝ
ΟΥΝ ΑΠΟΣΤΕΛΛΕΙΣ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΗΜΩΝ ΜΕΘ
ΗΜΩΝ ΚΑΤΑΒΗΣΟΜΕΘΑ ΚΑΙ ΑΓΟΡΑΣΩΜΕΝ ΣΟΙ ΒΡΩ
5. ΜΑΤΑ ΕΙ ΔΕ ΜΗ ΑΠΟΣΤΕΛΛΕΙΣ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΗΜΩ̅
ΜΕΘ ΗΜΩΝ ΟΥ ΠΟΡΕΥΣΟΜΕΘΑ Ο ΓΑΡ Α̅Ν̅Ο̅Σ̅ ΕΙΠΕ̅
ΗΜΙΝ ΛΕΓΩΝ ΟΥΚ ΟΨΕΣΘΑΙ ΜΟΥ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ̅ ·
ΕΑΝ ΜΗ Ο ΑΔΕΛΦΟΣ ΫΜΩΝ Ο ΝΕΩΤΕΡΟΣ ΜΕΘ ΫΜΩ̅
6. Η ΕΙΠΕΝ ΔΕ Ι̅Σ̅Η̅Λ̅ ΤΙ ΕΚΑΚΟΠΟΙΗΣΑΤΕ ΜΕ ΑΝΑΓΓΙΛΑ̅
7. ΤΕΣ (ΤΩ ΑΝΘΡΩΠΩ) ΟΤΙ ΕΣΤΙΝ ΥΜΙΝ ΑΔΕΛΦΟΣ ΚΑΙ
ΑΠΗΓΓΙΛΑΝ ΑΥΤΩ ΚΑΤΑ ΤΗΝ (ΕΠΕ)ΡΩΤΗΣΙΝ ΤΑΥΤΗ̅
ΜΗ ΕΙΔΗΜΕΝ ΤΙ ΕΡΕΙ ΗΜΕΙΝ ΑΓΑΓΕΤΕ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟ̅
ΫΜΩ̅

14 Es steht deutlich ΑΠΗΓΓΙΛΑΝ, nicht wie Holmes angibt ΑΠΗΓΓΙΛΑΜΕΝ.

42.

Cap. XXXXIII. 8. ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΪΟΥΔΑΣ ΠΡΟΣ Ι̅Η̅Λ̅ ΤΟΝ Π̅Ρ̅Α̅ ΑΥΤΟΥ ΑΠΟΣΤΙ
ΛΟΝ ΤΟ ΠΑΙΔΑΡΙΟΝ ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΑΝΤΕΣ
ΠΟΡΕΥΣΟΜΕΘΑ ΪΝΑ ΖΩΜΕΝ ΚΑΙ ΜΗ ΑΠΟΘΑΝΩΜΕ̅
9. ϗ ΗΜΕΙΣ ΚΑΙ ΣΟΙ ΚΑΙ Η ΑΠΟΣΚΕΥΗ ΗΜΩΝ ΕΓΩ ΔΕ
ΕΚΔΕΧΟΜΑΙ ΑΥΤΟΝ ΕΚ ΧΙΡΟΣ ΜΟΥ ΖΗΤΗΣΟΝ ΑΥΟ̅
ΕΑΝ ΜΗ ΑΓΑΓΩ ΑΥΤΟΝ ΠΡΟΣ ΣΕ ΚΑΙ ΣΤΗΣΩ ΑΥΤΟ̅
ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΣΟΥ ΗΜΑΡΤΗΚΩΣ ΕΣΟΜΑΙ ΕΙΣ ΣΕ ΠΑ
10. ΣΑΣ ΤΑΣ ΗΜΕΡΑΣ ΕΙ ΜΗ ΓΑΡ ΕΒΡΑΔΥΝΑΜΕΝ ΗΔΗ Α̅
ΑΠΕΣΤΡΕΨΑΜΕΝ ΔΕΙΣ ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΟΙΣ Ι̅Η̅Λ̅ Ο Π̅Η̅Ρ̅
11. ΑΥΤΩΝ ΕΙ ΟΥΤΩΣ (ΕΣ)ΤΙΝ ΤΟΥΤΟ ΠΟΙΗΣΑΤΕ ΛΑΒΕ
ΤΕ ΑΠΟ ΤΩΝ ΚΑΡΠΩΝ ΤΗΣ ΓΗΣ ΕΝ ΤΟΙΣ ΑΓΓΙΟΙΣ
ΫΜΩΝ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΑΓΕΤΕ ΤΩ ΑΝΘΡΩΠΩ ΔΩΡΑ
ΤΗΣ ΡΗΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ ΘΥΜΙΑΜΑ ΤΕ ϗ ΣΤΑΚΤΗ̅
12. ΤΕΡΕΒΙΝΘΟΝ ϗ (ΚΑΡΥΑ) ϗ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΔΙΣΣΟΝ ΛΑΒΕΤΕ
(ΕΝ Τ)Σ ΧΕΡΣΙΝ ΫΜΩΝ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΤΟ ΑΠΟΣΤΡΑΦΕΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΜΑΡ
ΣΙΠΠΟΙΣ ΫΜΩ̅

Fol. XXII.

43.

Cap. XXXXIII. 12. ΑΠΟϹΤΡΕΨΑΤΕ ΑΦ ΫΜΩΝ ΜΗΠΟΤΕ ΑΓΝΟΗΜΑ ϹϹ
13. ΤΙΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΛΑΒΕΤΕ ΚΑΙ ΑΝΑϹΤ(ΑΝΤΕϹ)
14. ΚΑΤΑΒΗΤΕ ΠΡΟϹ ΤΟΝ ΑΝΟΝ Ο ΔΕ ΘϹ ΜΟΥ ΔΩΗ ΫΜῙ
ΧΑΡΙΝ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΟΥ ΑΝΟΥ ΚΑΙ ΑΠΟϹΤΙΛΑΤΕ ΫΤΟΝ
ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΤΟΝ ΕΝΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΒΕΝΙΑΜΙΝ ΕΓΩ ΜΕ̄
15 ΓΑΡ ΚΑΘΑ ΗΤΕΚΝΩΜΑΙ ΗΤΕΚΝΩΜΑΙ ΛΑΒΟΝΤΕϹ
ΔΕ ΟΙ ΑΝΔΡΕϹ ΤΑ ΔΩΡΑ ΤΑΥΤΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΔΙΠΛΟῩ
ΕΛΑΒΟΝ ΕΝ ΤΑΙϹ ΧΕΡϹΕΙΝ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΒΕΝΙΑΜῙ
ΚΑΙ ΑΝΑϹΤΑΝΤΕϹ ΕΚΑΤΕΒΗϹΑΝ ΕΙϹ ΑΙΓΥΠΤΟΝ Κϛ
16. ΕϹΤΗϹΑΝ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΙΩϹΗΦ᾽ ΪΔΕΝ ΔΕ ΪΩϹΗΦ
ΑΥΤΟΥϹ ΚΑΙ ΒΕΝΙΑΜΙΝ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΑΥΤΟΥ Κϛ
ΕΙΠΕΝ ΤΩ ΕΠΙ ΤΗϹ ΟΙΚΙΑϹ ΑΥΤΟΥ ΕΙϹΑΓΑΓΕ ΤΟΥϹ
ΑΝΟΥϹ ΕΙϹ ΤΗΝ ΟΙΚΙΑΝ ΚΑΙ ϹΦΑΞΟΝ ΘΥΜΑΤΑ ΚΑΙ
ΕΤΟΙΜΑϹΟΝ· ΜΕΤ ΕΜΟΥ ΓΑΡ ΦΑΓΟΝΤΕ ΟΙ ΑΝΟΙ ΟΥΤΟΙ
17 ΑΡΤΟΥϹ ΤΗΝ ΜΕϹΕΜΒΡΙΑΝ ΕΠΟΙΗϹΕΝ ΔΕ Ο ΑΝΟϹ

44.

Cap. XXXXIII. 17. (ΚΑ)ΘΑ ΕΙΠΕΝ ΪΩϹΗΦ᾽ ΚΑΙ ΕΙϹΗΓΑΓΕΝ ΤΟΥϹ ΑΝΟΥϹ
18. ΕΙϹ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΝ ΪΩϹΗΦ᾽ ΕΙΔΟΝΤΕϹ ΔΕ ΟΙ ΑΝ
ΔΡΕϹ ΟΤΙ ΕΙϹΗΛΘΟϹΑΝ ΕΙϹ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΪΩϹΗΦ
ΔΙΑ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΤΟ ΑΠΟϹΤΡΑΦΕΝ ΕΝ ΤΟΙϹ ΜΑΡϹΙΠ
ΠΟΙϹ ΗΜΩΝ ΤΗΝ ΑΡΧΗΝ ΗΜΕΙϹ ΕΙϹΑΓΟΜΕΘΑ
ΤΟΥ ϹΥΚΟΦΑΝΤΗϹΑΙ ΗΜΑϹ ΚΑΙ ΕΠΙΘΕϹΘΑΙ ΗΜῙ
ΤΟΥ ΛΑΒΙΝ ΗΜΑϹ ΕΙϹ ΠΑΙΔΑϹ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΝΟΥϹ ΗΜΩ̄
19. ΠΡΟϹΕΛΘΟΝΤΕϹ ΔΕ ΠΡΟϹ ΤΟΝ ΑΝΟΝ ΤΟΝ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ
ΪΩϹΗΦ ΕΛΑΛΗϹΑΝ ΑΥΤΩ ΕΝ ΤΩ ΠΥΛΩΝΙ ΤΟΥ ΟΙ
20 ΚΟΥ ΛΕΓΟΝΤΕϹ ΔΕΟΜΕΘΑ ΚΥΡΙΕ ΚΑΤΕΒΗΜΕΝ ΤΗ
21. ΑΡΧΗΝ ΠΡΙΑϹΘΑΙ ΒΡΩΜΑΤΑ ΕΓΕΝΕΤΟ ΔΕ ΗΝΙΚΑ
ΗΛΘΟΜΕΝ ΕΙϹ ΤΟ ΚΑΤΑΛΥϹΑΙ ΚΑΙ ΗΝΥΞΑΜΕΝ ΤΟΥϹ
ΜΑΡϹΙΠΠΟΥϹ ΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΕΚΑϹΤΟΥ
ΕΝ ΤΩ ΜΑΡϹΙΠΠΩ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΑΡΓΥΡΙΟΝ ΗΜΩΝ Ε̄
ϹΤΑΘΜΩ ΑΠΕϹΤΡΕΨΑΜΕΝ ΝΥΝ ΕΝ ΤΑΙϹ ΧΕΡϹΙΝ ΗΜΩ̄

6 Es steht deutlich ΕΠΙΘΕϹΘΑΙ, ebenso 7 ΤΟΥ ΟΝΟΥϹ und 13 ΤΟ, nicht ΕΠΙΘΕϹΘΕ, ΤΟΥϹ, ΟΝΟΥϹ und ΤΟΔΕ. wie Holmes angibt.

Fol. XXIII.

45.

Cap. XXXXVIII. 16. Ο ΡΥΟΜΕΝΟC ΜΕ ΕΚ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΚΑΚΩΝ ΕΥΛΟΓΗCΗ
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΑΥΤΑ ΚΑΙ ΕΠΙΚΛΗΘΗCΕΤΕ ΕΝ ΑΥΤΟΙC ΤΟ
ΟΝΟΜΑ ΤΩΝ Π̅Ρ̅Ω̅Ν̅ ΑΒΡΑΑΜ ΚΑΙ ΪCΑΑΚ ΚΑΙ
ΠΛΗΘΥΝΘΙΗCΑΝ ΕΙC ΠΛΗΘΟC ΠΟΛΥ ΕΠΙ ΤΗC ΓΗC
17. ΕΙΔΩΝ ΔΕ ΪΩCΗΦ ΟΤΙ ΕΠΕΒΑΛΕΝ Ο Π̅Η̅Ρ̅ ΑΥΤΟΥ ΤΗΝ
ΧΕΙΡΑΝ ΤΗΝ ΔΕΞΙΑΝ ΑΥΤΟΥ ΕΠΙ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΕΦΡΕΜ
ΒΑΡΥ ΑΥΤΩ ΕΦΑΝΗ ΚΑΙ ΕΠΕΛΑΒΕΤΟ ΪΩCΗΦ ΤΗC ΧΕΙ
ΡΟC ΤΟΥ Π̅Ρ̅C̅ ΑΥΤΟΥ ΑΦΕΛΕΙΝ ΑΥΤΗΝ ΑΠΟ ΤΗC ΚΕΦΑΛΗC
18. ΕΦΡΕΜ ΕΠΙ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΜΑΝΑCCΗ ΕΙΠΕΝ ΔΕ
ΪΩCΗΦ ΤΩ Π̅Ρ̅Ι̅ ΑΥΤΟΥ ΟΥΧ ΟΥΤΩC Π̅Ε̅Ρ̅ ΟΥΤΟC ΓΑΡ Ο
ΠΡΩΤΟΤΟΚΟC ΕΠΙΘΕC ΤΗΝ ΧΕΙΡΑΝ ΤΗΝ ΔΕΞΙΑΝ CΥ
19. ΕΠΙ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΟΥΚ ΗΘΕΛΗCΕΝ ΑΛΛΑ
ΕΙΠΕΝ ΟΙΔΑ ΤΕΚΝΟΝ ΟΙΔΑ ΚΑΙ ΟΥΤΟC ΕCΤΕ ΕΙC ΛΑΟ̅
ΚΑΙ ΟΥΤΟC ΫΨΩΘΗ(CΕ)Τ(ΑΙ) ΑΛΛ Ο ΑΔΕΛΦΟC ΑΥΤΟΥ
Ο ΝΕΩΤΕΡΟC ΜΙΖΩΝ ΑΥΤΟΥ ΕCΤΕ ϗ ΤΟ CΠΕΡΜΑ

46.

Cap. XXXXVIII. 19. ΕCΤΑΙ ΕΙC ΠΛΗΘΟC ΕΘΝΩΝ ΚΑΙ ΗΥΛΟΓΗCΕΝ ΑΥΤΟΥC
20. ΕΝ ΤΗ ΗΜΕΡΑ ΕΚΕΙΝΗ ΛΕΓΩΝ ΕΝ ΫΜΙΝ · ΕΥΛΟΓΗΘΗ
CΕΤΕ Ϊ̅Η̅Λ̅ ΛΕΓΟΝΤΕC ΠΟΙΗCΕ CΕ Ο Θ̅C̅ ΩC ΕΦΡΕΜ
ΚΑΙ ΩC ΜΑΝΑCCΗΝ ΚΑΙ ΕΘΗΚΕΝ ΤΟΝ ΕΦΡΕΜ
21. ΕΜΠΡΟCΘΕΝ ΤΟΥ ΜΑΝΑCCΗ ΕΙΠΕΝ ΔΕ Ϊ̅Η̅Λ̅ ΤΩ ΪΩCΗΦ
ΪΔΟΥ ΕΓΩ ΑΠΟΘΝΗCΚΩ ΚΑΙ ΕCΤΕ Ο Θ̅C̅ ΜΕΘ ΫΜΩ̅
ΚΑΙ ΑΠΟCΤΡΕΨΕΙ ΫΜΑC ΕΙC ΤΗΝ ΓΗΝ ΤΩΝ Π̅Ρ̅Ω̅Ν̅ ΫΜΩ̅
22. ΕΓΩ ΔΕ ΔΙΔΩΜΙ CΟΙ CΙΚΙΜΑ ΕΞΕΡΕΤΟΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥC
ΑΔΕΛΦΟΥC CΟΥ ΗΝ ΕΛΑΒΟΝ ΕΚ ΧΕΙΡΟC ΑΜΜΟΡΑΙΩ̅
Cap. XXXXVIIII. 1. ΕΝ ΜΑΧΕΡΑ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΞΩ ΕΚΑΛΕCΕΝ ΔΕ ΪΑΚΩΒ
ΤΟΥC ΫΪΟΥC ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ CΥΝΑΧΘΗΤΕ ΪΝΑ
ΑΠΑΝΓΙΛΩ ΫΜΙΝ ΤΙ ΑΠΑΝΤΗCΕΤΕ ΫΜΙΝ ΕΠ ΕCΧΑ
2. ΤΩΝ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ ΑΘΡΥCΘΗΤΕ ΚΑΙ ΑΚΟΥCΑΤΕ
ΫΪΟΙ ΪΑΚΩΒ ΑΚΟΥCΑΤΕ Ϊ̅Η̅Λ̅ ΤΟΥ Π̅Ρ̅C̅ ΫΜΩΝ ΡΟΥ
3. ΒΗΝ ΠΡΩΤΟΤΟΚΟC ΜΟΥ ΪCΧΥC ΜΟΥ ϗ ΑΡΧΗ ΤΕΚΝΩ̅

Fol. XXIIII.

47.

Cap. XXXXVIIII. 28. ΠΑΝΤΕϹ ΟΥΤΟΙ ΫΙΟΙ ΪΑΚΩΒ ΦΥΛΑΙ ΙΒ̅ ΚΑΙ ΤΑΥΤΑ
ΕΛΑΛΗϹΕΝ ΑΥΤΟΙϹ Ο Π̅Η̅Ρ̅ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗϹΕ̅
ΑΥΤΟΥϹ ΕΚΑϹΤΟΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΥΛΟΓΙΑΝ ΑΥΤΟΥ
29. ΕΥΛΟΓΗϹΕΝ ΑΥΤΟΥϹ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΟΙϹ ΕΓΩ ΠΡΟϹ
ΤΟΝ ΕΜΟΝ ΛΑΟΝ ΘΑΨΑΤΕ ΜΕ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΠΑΤΕΡΩ̅
ΜΟΥ ΕΝ ΤΩ ϹΠΗΛΑΙΩ ΤΩ ΔΙΠΛΩ ΟϹ ΕϹΤΙΝ ΕΝ ΤΩ
30. ΑΓΡΩ ΕΦΡΕΜ ΤΟΥ ΧΕΤΤΕΟΥ ΕΝ ΤΩ ϹΠΗΛΑΙΩ ΤΩ
ΔΙΠΛΩ Ο ΕϹΤΙΝ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΜΑΜΒΡΗ ΕΝ ΤΗ ΓΗ ΧΑ
ΝΑΑΝ Ο ΕΚΤΗϹΑΤΟ ΑΒΡΑΑΜ ΤΟ ϹΠΗΛΕΟΝ ΠΑΡΑ ΕΦΡΩ̅
31. ΤΟΥ ΧΕΤΤΕΟΥ ΕΝ ΚΤΗϹΕΙ ΜΝΗΜΙΟΥ ΕΚΙ ΕΘΑ
ΨΑΝ ΑΒΡΑΑΜ ΚΑΙ ϹΑΡΡΑΝ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΥΤΟΥ
ΕΚΕΙ ΕΘΑΨΑΝ ΙϹΑΑΚ ΚΑΙ ΡΕΒΕΚΚΑΝ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙ
32. ΚΑ ΑΥΤΟΥ ΕΚΕΙ ΕΘΑΨΑΝ ΛΙΑΝ ΕΝ ΤΗ Κ̅Τ̅Η̅ϹΙ ΤΟΥ ΑΓΡΟΥ
ΤΟΥ ϹΠΗΛ(ΑΙΟ)Υ ΤΟΥ ΟΝΤΟϹ ΕΝ ΑΥΤΩ ΠΑΡΑ ΤΩΝ
33. ΫΙΩΝ ΧΕΤ Ϗ ΚΑΤΕΠΑΥϹΕΝ ΪΑΚΩΒ ΕΠΙΤΑϹϹΩΝ ΤΟΙϹ

48.

Cap. XXXXVIIII. 33. ΫΙΟΙϹ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΞΑΡΑϹ ΤΟΥϹ ΠΟΔΑϹ ΕΠΙ ΤΗΝ ΚΛΙΝΗ̅
ΕΞΕΛΙΠΕΝ ΚΑΙ ΠΡΟϹΕΤΕΘΗ ΠΡΟϹ ΤΟΝ ΛΑΟΝ ΑΥΤΟΥ
Cap. L. 1. ΚΑΙ ΕΠΙΠΕϹΩΝ ΪΩϹΗΦ ΚΑΤΑ ΠΡΟϹΩΠΟΝ ΤΟΥ
ΠΑΤΡΟϹ ΑΥΤΟΥ ΕΚΛΑΥϹΕΝ ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ ΚΑΤΕ
2 ΦΙΛΗϹΕΝ ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ ΠΡΟϹΕΤΑΞΕΝ ΪΩϹΗΦ
ΤΟΙϹ ΠΑΙϹΕΙΝ ΑΥΤΟΥ ΤΟΙϹ ΕΝΤΑΦΙΑϹΤΑΙϹ
ΕΝΤΑΦΙΑϹΑΙ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΝΕΤΑ
3. ΦΙΑϹΑΝ ΟΙ ΕΝΤΑΦΙΑϹΤΑΙ Ϊ̅Ϲ̅Η̅Λ̅ ΚΑΙ ΕΠΛΗΡΩϹΑ̅
ΑΥΤΟΥ ΤΕϹϹΑΡΑΚΟΝΤΑ ΗΜΕΡΑϹ ΟΥΤΩϹ ΓΑΡ ΚΑΤΑ
ΡΙΘΜΟΥΝΤΕ ΑΙ ΗΜΕΡΑΙ ΤΗϹ ΤΑΦΗϹ ΚΑΙ ΕΠΕΝΘΗ
ϹΕΝ ΑΥΤΟΝ ΑΙΓΥΠΤΟϹ ΕΒΔΟΜΗΚΟΝΤΑ ΗΜΕ
4. ΡΑϹ ΚΑΙ ΠΑΡΗΛΘΟΝ ΑΙ ΗΜΕΡΑΙ ΤΟΥ ΠΕΝΘΟΥϹ
ΕΛΑΛΗϹΕΝ ΪΩϹΗΦ ΠΡΟϹ ΤΟΥϹ ΔΥΝΑϹΤΑϹ
ΦΑΡΑΩ ΛΕΓΩΝ ΕΙ ΕΥΡΟΝ ΧΑΡΙΝ

10 Es steht deutlich ΚΑΤΑΡΙΘΜΟΥΝΤΕ, nicht ΚΑΤΑΡΙΘΜΟΝΤΕ.

Fol. XXV.

49.

Evang. Luc. XXIIII. 13. ΧΟΥϹΑΝ ϹΤΑΔΙ
ΟΥϹ ЄΚΑΤΟΝ Є
ΞΗΚΟΝΤΑ ἈΠΟ
ΙΗ̅Λ̅Μ̅ Ἡ ὈΝΟΜΑ
14. ЄΜΜΑΟΥϹ · ΚΑΙ
ΑΥΤΟΙ ὩΜΙΛΟΥ̅
ΠΡΟϹ ΑΛΛΗΛΟΥϹ
ΠЄΡΙ ΠΑΝΤΩΝ
ΤΩΝ ϹΥΜΒЄΒΗ
ΚΟΤΩΝ ΤΟΥΤΩ̅
15 ΚΑΙ ЄΓЄΝЄΤΟ Є̅
ΤΩ ΟΜΙΛЄΙΝ ΑΥ
ΤΟΥϹ ΚΑΙ ϹΥΝΖΗ
ΤΙΝ · ΚΑΙ ΑΥΤΟϹ
Ο Ι̅Ϲ̅ ЄΓΓΙϹΑϹ ϹΥ̅
ЄΠΟΡЄΥЄΤΟ ΑΥ
16. ΤΟΙϹ ΟΙ ΔЄ ΟΦΘΑ
ΜΟΙ ΑΥΤΩΝ ЄΚΡΑ
ΤΟΥΝΤΟ ΤΟΥ ΜΗ
ЄΠΙΓΝΩΝΑΙ ΑΥ
17. ΤΟΝ · ЄΙΠЄΝ ΔЄ
ΠΡΟϹ ΑΥΤΟΥϹ ·
ΤΙΝЄϹ ΟΙ ΛΟΓΟΙ
ΟΥΤΟΙ ΟΥϹ ΑΝ
ΤΙΒΑΛΛЄΤΑΙ ΠΡΟϹ
ΑΛΛΗΛΟΥϹ ΠЄ
ΡΙΠΑΤΟΥΝΤЄϹ
ΚΑΙ ЄϹΤЄ ϹΚΥ
ΘΡΩΠΟΙ ·
18. ΑΠΟΚΡΙΘЄΙϹ ΔЄ
ЄΙϹ ΟΝΟΜΑΤΙ
ΚΛЄΟΠΑϹ ЄΙΠЄ̅ ·

2 Die Buchstaben ЄΚΑΤΟΝ sind durch schräge Striche und übergesetzte Punkte getilgt. 15 Ι̅Ϲ̅ in Goldfarbe. 17 Λ nach Λ wahrscheinlich weggeschnitten.

50

ΠΡΟϹ ΑΥΤΟΝ · ϹΥ
ΜΟΝΟϹ ΠΑΡΟΙ
ΚЄΙϹ ΙΗ̅Λ̅Μ̅ · ΚΑΙ
ΟΥΚ ЄΓΝΩϹ ΤΑ
ΓЄΝΟΜЄΝΑ ЄΝ
ΑΥΤΗ ЄΝ ΤΑΙϹ Ἡ
ΜЄΡΑΙϹ ΤΑΥΤΑΙϹ
19. ΚΑΙ ЄΙΠЄΝ ΑΥΤΟΙϹ
ΠΟΙΑ · ΟΙ ΔЄ ЄΙ
ΠΟΝ ΑΥΤΩ ΤΑ
ΠЄΡΙ Ι̅Υ̅ ΤΟΥ ΝΑ
ΖΩΡΑΙΟΥ · ΟϹ Є
ΓЄΝЄΤΟ ἈΝΗΡ
ΠΡΟΦΗΤΗϹ · ΔΥ
ΝΑΤΟϹ ЄΝ ЄΡΓΩ
ΚΑΙ ΛΟΓΩ ЄΝΑ̅
ΤΙΟΝ ΤΟΥ Θ̅Υ̅ ΚΑΙ
ΠΑΝΤΟϹ ΤΟΥ ΛΑ
20. ΟΥ ΟΠΩϹ ΤЄ ΠΑ
ΡЄΔΩΚΑΝ ΑΥΤΟ̅
ΟΙ ΑΡΧΙЄΡЄΙϹ ΚΑΙ
ΟΙ ΑΡΧΟΝΤЄϹ Ἡ
ΜΩΝ ЄΙϹ ΚΡΙΜΑ ·
ΘΑΝΑΤΟΥ ΚΑΙ ЄϹ
ΤΑΥΡΩϹΑΝ ΑΥΤΟ̅
21. ἩΜΙϹ ΔЄ ΗΛΠΙ
ΖΟΜЄΝ ΟΤΙ ΑΥΤΟϹ
ЄϹΤΙΝ Ὁ ΜЄΛΛΩ̅
ΛΥΤΡΟΥϹΘΑΙ ΤΟ̅
ΙΗ̅Λ̅ · ΑΛΛΑ ΓЄ ϹΥΝ
ΠΑϹΙΝ ΤΟΥΤΟΙϹ
ΤΡΙΤΗΝ ΤΑΥΤΗ̅

11, 17 Ι̅Υ̅ und Θ̅Υ̅ in Goldfarbe.

Fol. XXVI.

51.

Evang. Luc. XXIIII. 39. Π̄Ν̄Α̅ ΣΑΡΚΑ ΚΑΊ
ΟΣΤΑ ΟΥΚ ΕΧΕΙ
ΚΑΘΩΣ ΕΜΕ ΘΕ
ΩΡΕΙΤΕ ΕΧΟΝ
40. ΤΑ· ΚΑΙ ΤΟΥΤΟ
ΕΙΠΩΝ ἘΔΙΞΕΝ
ΑΥΤΟΙΣ ΤΑΣ ΧΕΙ
ΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ
ΠΟΔΑΣ·
41. ΕΤΙ ΔΕ ἈΠΙΣΤΟῩ
ΤΩΝ ΑΥΤΩΝ Ἀ
ΠΟ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ
ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΖΟ̄
ΤΩΝ ΕΙΠΕΝ
ΑΥΤΟΙΣ ἘΧΕΤΑΙ
ΤΙ ΒΡΩΣΙΜΟΝ Ε̄

42. ΘΑΔΕ ΟΙ ΔΕ ΕΠΕ
ΔΩΚΑΝ ΑΥΤΩ Ϊ
ΧΘΥΟΣ ὈΠΤΟΥ
ΜΕΡΟΣ ΚΑΙ ἈΠΟ
ΜΕΛΙΣΣΙΟΥ ΚΗ
43. ΡΙΟΥ· ΚΑΙ ΛΑΒΩ̄
ΕΝΩΠΙΟΝ ΑΥΤΩ̄
ΕΦΑΓΕΝ·
44. ΕΙΠΕΝ ΔΕ ΑΥΤΟΙΣ
ΟΥΤΟΙ ΟΙ ΛΟΓΟΙ
ΜΟΥ ΟΥΣ ΕΛΑΛΗ
ΣΑ ΠΡΟΣ ὙΜΑΣ
ΕΤΙ ΩΝ ΣΥΝ ὙΜῙ
ὉΤΙ ΔΕΙ ΠΛΗΡΩ
ΘΗΝΑΙ ΠΑΝΤΑ
ΤΑ ΓΕΓΡΑΜΜΕΝΑ

52.

ΕΝ ΤΩ ΝΟΜΩ
ΜΩΫΣΕΩΣ ΚΑΙ
ΠΡΟΦΗΤΑΙΣ ΚΑΙ
ΨΑΛΜΟΙΣ ΠΕΡΙ
45. ΕΜΟΥ· ΤΟΤΕ ΔΙ
ἩΝΟΙΞΕΝ ΑΥΤΩ̄
ΤΟΝ ΝΟΥΝ ΤΟΥ
ΣΥΝῙΕΝΑΙ ΤΑΣ
46. ΓΡΑΦΑΣ· ΚΑΙ ΕΙ
ΠΕΝ ΑΥΤΟΙΣ Ὁ
ΤΙ ΟΥΤΩΣ ΓΕΓΡΑ
ΠΤΑΙ ΚΑΙ ΟΥΤΩΣ
ΕΔΕΙ ΠΑΘΕΙΝ
ΤΟΝ Χ̄Ν̄ ΚΑΙ ἈΝΑ
ΣΤΗΝΑΙ ΕΚ ΝΕ
ΚΡΩΝ ΤΗ ΤΡΙΤΗ

47. ΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΚΗ̄
ΡΥΧΘΗΝΑΙ ΕΠΙ
ΤΩ ὈΝΟΜΑΤΙ ΑΥ
ΤΟΥ ΜΕΤΑΝΟΙᾹ
ΚΑΙ ἈΦΕΣΙΝ Ἀ
ΜΑΡΤΙΩΝ ΕΙΣ ΠᾹ
ΤΑ ΤΑ ΕΘΝΗ ΑΡΞΑ
ΜΕΝΟΙ ἈΠΟ ΪΕ
48. ΡΟΥΣΑΛΗΜ ὙΜΙΣ
ΔΕ ΕΣΤΑΙ ΜΑΡΤΥ
ΡΕΣ ΤΟΥΤΩΝ·
49. ΚΑΙ ἸΔΟΥ ἘΓΩ ἈΠΟ
ΣΤΕΛΛΩ ΤΗΝ Ἐ
ΠΑΓΓΕΛΙΑΝ ΤΟΥ
Π̄Ρ̄Σ̄ ΜΟΥ ἘΦ Υ
ΜΑΣ ὙΜΙΣ ΔΕ ΚᾹ

14, 31 Χ̄Ν̄ und Π̄Ρ̄Σ̄ in Goldfarbe.

Fol. I, 1 Genesis III, 4—13. Dasselbe beginnt mitten in der Erzählung des Sündenfalles. Die vorausgehenden Paragraphen können reichlich Stoff zur Ausfüllung von acht Seiten geboten haben. Ausgelassen sind die Worte 8 περιπατοῦντος ἐν τῷ παραδείσῳ τὸ δειλινόν und ὅ τε Ἀδὰμ — παραδείσου, 10 περιπατοῦντος ἐν τῷ παραδείσῳ.

» I, 2 » III, 14—24. Ausgelassen sind 16 καὶ τὸν στεναγμόν σου, 17 οὗ — ἔφαγες, 18 σοι καί — 19 ἀπελεύσῃ (dafür τα εξης), 20 ὅτι — ζώντων, 23 τῆς τρυφῆς und ἐξ ἧς ἐλήφθη.

Zwischen Blatt I und II klafft eine grössere Lücke; es fehlt IIII, 1—VII, 8. Das nächste Blatt beginnt mitten in der Erzählung der Sündfluth το δε ὕδωρ επεκρατι.

» II, 3 » VII, 19 — VIII, 13. Ausgelassen sind VII, 23 καὶ ἐξήλειψε — ἀπὸ τῆς γῆς, VIII, 1 καὶ ἀνεμνήσθη — κιβωτῷ, 3 ganz, 4 ἐν μηνὶ — μηνός, 5—12 (Aussendung der Taube) ganz, 13 ἣν ἐποίησε; hingegen sind irrthümlich VII, 20 hinter ὕδωρ die Worte και επεκαλυψεν παντα τα ορη aus 19 wiederholt.

» II, 4 » VIII, 14—20. Ausgelassen sind 15 πρὸς Νῶε λέγων, 18 καὶ ἐξῆλθε, 18 καὶ ἐξῆλθε — 19 αὐτῶν (dafür willkürlich geändert και εξηλθαν).

Zwischen Blatt II und III fehlt VIII, 21—VIIII, 7, das Opfer Noes und die erste Rede Gottes, vermuthlich mit Absicht übergangen, da die Stelle höchstens Stoff für ein Bild darbot.

» III, 5 » VIIII, 8—15. Ausgelassen sind 11 ganz, 15 ἥ ἐστιν — σαρκί.

Zwischen Seite 5 und 6 fehlt VIIII, 16—19, die Errichtung des Regenbogens und die Nennung der Söhne Noes.

» III, 6 » VIIII, 20—27. Der Ausfall von 13 καὶ συνεκάλυψαν — ὀπισθοφανῶς ist durch das gleiche Wort οπισθοφανως veranlasst.

Zwischen Blatt III und IIII fehlt VIIII, 28—XIIII, 16, die Geschichte der Söhne Noes, der Thurmbau, die Wanderungen Abrahams, sein Aufenthalt mit Sarra in Aegypten, seine Rückkehr, die Trennung von Lot, die Erscheinung Gottes, die Kämpfe der Sodomiten, die Gefangennahme Lots, seine Befreiung durch Abraham. Dieser Stoff war mehr als ausreichend, zwei Blätter zu füllen. Das folgende Blatt beginnt mitten in der Erzählung von der Rückkehr der Sieger εξηλθεν δε βασιλευς σοδομων.

» IIII, 7 » XIIII, 17—20. Ausgelassen sind 17 τοῦ Χοδολλογομὸρ καί und τῶν μετ' αὐτοῦ, ebenda τοῦτο — βασιλέων.

Zwischen Seite 7 und 8 fehlen die Verse 21—24, welche bildlicher Darstellung nicht dienen konnten.

» IIII, 8 » XV, 1—5. Die Worte 4 καὶ εὐθύς — κληρονομήσει fielen irrthümlich weg, indem das Auge des Schreibers von dem einen κληρονομησει zum andern abirrte.

Zwischen Blatt IIII und V fehlt XV, 6—XVIIII, 11, Abrahams Zwiegespräch mit Gott, die Verbindung mit Agar, die vertriebene Agar und der Engel am Brunnen, die Geburt Ismaels, die Verheissung Gottes an Abraham, Einsetzung der Beschneidung, Empfang der drei Männer bei der Eiche Mambre, Verkündigung

der Geburt eines Sohnes durch Sarra, der Gang nach Sodoma, Aufnahme bei Lot, Angriff der Sodomiten. Das folgende Blatt beginnt mit der Lots Rettung verheissenden Ansprache der Engel ειπαν δε ανδρε προς Λωτ.

Fol. V, 9 Gen. XVIIII, 12—26. Ausgelassen sind 13 καὶ ἀπέστειλεν — αὐτήν, 14 τοὺς γαμβροὺς αὐτοῦ und ἔδοξε — αὐτοῦ, 15 ἃς ἔχεις, ἵνα — 16 ἐταράχθησαν, 16 αὐτοῦ καὶ τῆς χειρὸς — θυγατέρων αὐτοῦ (dafür steht αυτων, was die absichtliche Kürzung ausser Frage stellt), 17 σώζων — ψυχήν, μὴ δὲ στῇς — συμπαραληφθῇς. 18—23 und 25 ganz.

Zwischen Seite 9 und 10 fehlen die Verse 27 und 28.

» V, 10 » XVIIII, 29—35. Ausgelassen sind 29 ἐν τῷ — Λώτ, 30 ἐφοβήθη — μετ᾽ αὐτοῦ (vielleicht wegen des doppelten μετ᾽ αὐτοῦ wie im Codex Cottonianus), 31 ὡς — γῇ, 33 ἐν τῇ νυκτὶ ἐκείνῃ und ἐν νυκτὶ — ἀναστῆναι, 34 ποτίσωμεν — ταύτῃ καί (absichtlich, wie die Kürzung des folgenden Verses zeigt: και εκοιμηθη μετ αυτου η νεωτερα).

Zwischen Blatt V und VI fehlt XVIIII, 36—XXII, 14, Sarras Uebergabe an Abimelech und ihre Rückkehr, Geburt des Isaak, Entfernung der Agar, Vertrag Abrahams mit Abimelech, Isaaks Opferung. Mitten in dieser Erzählung hebt Blatt VI an: και εκαλεσεν αγγελος.

» VI, 11 » XXII, 15 19. Zwischen Seite 11 und 12 fehlt XXII, 20—24, XXIII, 1—20, Tod und Begräbniss der Sarra.

» VI, 12 » XXIIII, 1—11. Ausgelassen sind 1 καὶ κύριος — πάντα, 3 μεθ᾽ — αὐτοῖς, 4 οὗ ἐγεννήθην und καὶ εἰς τ. φ. μου, 5—8 ganz, 10 καὶ ἀπὸ — ἑαυτοῦ und εἰς — Ναχώρ, 11 τὸ πρὸς — ὑδρευόμεναι.

Zwischen Blatt VI und VII fehlt XXIIII, 12—14, als nebensächlich übergangen.

» VII, 13 » XXIIII, 15—20. Ausgelassen sind 15 καὶ ἐγένετο — διανοίᾳ αὐτοῦ, 16 πάρθενος — αὐτήν, 18 ἕως ἐ. πίνων, 20 ἐπὶ τὸ φρέαρ ἀ. πάλιν (dafür ετι).

Zwischen Seite 13 und 14 fehlt Vers 21.

» VII, 14 » XXIIII, 22—31. Ausgelassen sind 22 ἀνὰ δ. ὁλκῆς und δέκα — αὐτῶν, 26, 27 und 30 ganz, 31 ἵνα — ἔξω.

Zwischen Blatt VII und VIII fehlt XXIIII, 32—XXV, 26, Fortsetzung der Erzählung von der Werbung um Rebekka, ihre Heimführung und Begegnung mit Isaak, Abrahams Verbindung mit Chettura, sein Tod und Begräbniss, Geburt der Zwillinge Esau und Jakob. Das VIII. Blatt beginnt mit ηυξηθησαν δε οι νεανισκοι.

» VIII, 15 » XXV, 27—34. Ausgelassen sind 30 διὰ — Ἐδώμ, 34 καὶ ἔ. κ. ἔπιε.

Zwischen Seite 15 und 16 fehlt XXVI, 1—5, die Auswanderung Isaaks nach Gerara.

» VIII, 16 » XXVI, 6—11. Ausgelassen sind 7 οἱ ἄνδρες — 8 ἐκεῖ καί, 10 ganz.

Zwischen Blatt VIII und VIIII fehlt XXVI, 12—XXX, 29, die Wanderungen Isaaks, Esaus Vermählung, Isaaks Erblindung,

der Betrug Jakobs, seine Sendung nach Mesopotamien, sein Traumgesicht von der Himmelsleiter, die Begegnung mit Rachel, Vertrag mit Laban, Unterschiebung der Leia, endliche Gewinnung der Rachel, Zeugungen mit Leia und Rachel. Mitten in der Rede des die Rückkehr fordernden Jakob beginnt das Blatt VIIII και ηυλογησεν σε κς̄.

Fol. VIIII, 17	Gen.	XXX, 30—34.	Ausgelassen sind 8 μικρὰ — πλῆθος.
» VIIII, 18	»	XXX, 35—37.	Ausgelassen sind 35 καὶ πᾶν ὃ ἦν λευκὸν ἐν αὐτοῖς (vielleicht zufällig).
			Zwischen Blatt VIIII und X fehlt XXX, 38—XXXI, 24, die Theilung der Heerden, Jakobs Unterredung mit Leia und Rachel, seine heimliche Flucht und seine Verfolgung durch Laban. Mitten in dieser Erzählung beginnt Blatt X ϊακωβ δε επηξεν την σκηνην.
» X, 19	»	XXXI, 25—30.	Ausgelassen sind 27 καὶ μετὰ — 28 ἔπραξας.
» X, 20	»	XXXI, 31—34.	Ausgelassen sind 33 καὶ — Λείας (vielleicht zufällig wegen des doppelten Λείας).
			Zwischen Blatt X und XI fehlt XXXI, 35—XXXII, 5, Trennung zwischen Laban und Jakob, Sendung der Boten an Esau. Das folgende Blatt beginnt mit der Rückkehr der Boten και ανεστρεψαν οι αγγελοι.
» XI, 21	»	XXXII, 6—13.	Ausgelassen sind 9—12.
» XI, 22	»	XXXII. 13 18.	Ausgelassen sind 17 λέγων τίνος εἶ καὶ und καὶ τίνος · σου.
			Zwischen Blatt XI und XII fehlt XXXII 18 καὶ ἰδοὺ — 21 παρεμβολῇ, Voraussendung der Geschenke an Esau, während Jakob ruht (αὐτὸς δὲ ἐκοιμήθη τὴν νύκτα ἐκείνην ἐν τῇ παρεμβολῇ). Unmittelbar daran schliesst sich Blatt XII αναστας δε την νυκτα εκεινην.
» XII, 23	»	XXXII, 22—28.	Ausgelassen sind 23 καὶ ἔλαβεν — χειμάρρουν.
» XII, 24	»	XXXII, 29—32.	Ausgelassen sind 31 τοῦ νεύρου ὃ ἐνάρκησεν.
			Zwischen Blatt XII und XIII fehlt c. XXXIII, 1—XXXIIII, 31, Begegnung zwischen Esau und Jakob, Schändung der Deina durch Sychem, Plünderung der Stadt Sychems.
» XIII, 25	»	XXXV, 1—4.	Ausgelassen sind 1 ἀπὸ προσώπου, 3 ᾗ ἐπορεύθην 4 τὰ ἐν τοῖς ὠσίν und ἕως τῆς ἡμέρας (für letzteres εκει). .
			Zwischen Seite 25 und 26 fehlt Vers 5—7.
» XIII, 26	»	XXXV, 8—20.	Ausgelassen sind 9—15, Erscheinung Gottes und Verleihung des Namens Israel, 20 αὕτη — Ῥαχήλ.
			Zwischen Blatt XIII und XIIII fehlt XXXV, 21—27, Rubens Umgang mit Balla, Aufzählung der Söhne Jakobs.
» XIIII, 27	»	XXXV, 28—XXXVII, 3.	Ausgelassen ist c. XXXVI, Aufzählung der Söhne Esaus.
» XIIII, 28	»	XXXVII, 4—8.	Ausgelassen ist 8 καὶ ἕνεκεν τῶν ῥημάτων αὐτοῦ (vielleicht zufällig wegen des doppelten αὐτοῦ).

Fol.	XV, 29,	Gen.	XXXVII, 9—13.	Ausgelassen ist ἐνυπνιασάμην (zufällig).
»	XV, 30,	»	XXXVII, 14—19.	Die Seite endet mitten im Satz εἶπαν δὲ ἕκαστος. Zwischen Blatt XV und XVI fehlt XXXVII, 20—XXXVIIII, 8, d. i. die Erzählung von dem Punkte, da die Brüder Josef in die Grube werfen, bis zur Versuchung Josefs. Blatt XVI beginnt mitten in der Rede Josefs απ εμου ουδεν πλην σου.
»	XVI, 31,	»	XXXVIIII, 9—13.	
»	XVI, 32,	»	XXXVIIII, 14—18.	Ausgelassen sind 15 καταλιπὼν — ἐμοί (wie καὶ ἔφυγε zeigt, mit Absicht), 18 καὶ ἐξῆλθεν ἔξω. Zwischen Blatt XVI und XVII fehlt XXXVIIII, 19—XXXX, 14, die falsche Anklage der Frau, Josef im Kerker legt die Träume der Mitgefangenen aus. Das Blatt XVII beginnt mitten in einem Satze der Rede Josefs εκ του οχυρωματος τουτου.
»	XVII, 33,	»	XXXX, 14—19.	
»	XVII, 34,	»	XXXX, 19—XXXXI, 2.	Das Ende der Seite bricht mitten im Satz mit ὥσπερ ἐκ τοῦ ποταμοῦ ab. Zwischen Blatt XVII und XVIII fehlt Vers 3—21 κοιλίας αὐτῶν, Fortsetzung des Traumes des Pharao. Blatt XVIII beginnt mitten in der Rede des Pharao και αι οψεις αυτων αισχραι.
»	XVIII, 35,	»	XXXXI, 21—27.	
»	XVIII, 36,	»	XXXXI, 27—32.	Ausgelassen zum Schlusse 32 τοῦ ποιῆσαι αὐτό. Zwischen Blatt XVIII und XVIIII fehlt XXXXI, 33—XXXXII, 20, Fortsetzung der Auslegung des Traumes, Einsetzung Josefs als Verwalter, die fruchtbaren und die dürren Jahre, Sendung der Söhne Jakobs, ihr Verkehr mit Josef. Blatt XVIIII beginnt mitten in der Rede der Brüder, die ihre Schuld erkennen της ψυχης αυτου.
»	XVIIII, 37,	»	XXXXII, 21—26.	
»	XVIIII, 38,	»	XXXXII, 26—31.	
»	XX, 39,	»	XXXXII, 32—35.	
»	XX, 40,	»	XXXXII, 36—XXXXIII, 2.	
»	XXI, 41,	»	XXXXIII, 3—7.	Ausgelassen ist 7 οἱ δὲ εἶπαν — ἀδελφός (wohl zufällig wegen des doppelten ἀδελφός).
»	XXI, 42,	»	XXXXIII, 8—12.	Ausgelassen 9 ἐκδέχομαι (ohne Absicht).
»	XXII, 43,	»	XXXXIII, 12—17.	
»	XXII, 44,	»	XXXXIII, 17—21.	Zwischen Blatt XXII und XXIII fehlt XXXXIII, 22—XXXXVIII, 15, also die ganze Erzählung vom Empfang der Brüder, die mit Benjamin gekommen waren, bis da Jakob die Söhne Josefs segnet. Blatt XXIII beginnt mitten in dem Segen Jakobs ο ρυομενος με εκ παντων.
»	XXIII, 45,	»	XXXXVIII, 16—19.	Ausgelassen 16 μοῦ καὶ τὸ ὄνομα (zufällig wegen des doppelten ὄνομα).

Fol. XXIII, 46, Gen. XXXXVIII, 19—XXXXVIIII, 43.	Zwischen Blatt XXIII und XXIIII fehlt XXXVIIII 3 σκληρὸς φέρεσθαι — 27, die Rede Jakobs an seine Söhne bis auf die Ansprache an Ruben.
» XXIIII, 47, » XXXXVIIII, 28—33.	Ausgelassen 29 προστίθεμαι (zufällig).
» XXIIII, 48, » XXXXVIIII, 33—L, 4.	Seite 48 bricht mitten in der Rede Josefs ab λεγων ει ευρον χαριν.

Die Auslassungen innerhalb der Seiten, mögen sie ganze Verse oder nur einige Worte betreffen, zeigen deutlich das Streben zu kürzen, um für das begleitende Bild genügenden Raum zu schaffen. Der Zusammenhang wird dadurch nirgends gestört. Die Kürzung wird ausdrücklich angedeutet, wenn es Seite 2 statt Gen. III, 18—19 τριβόλους ἀνατελεῖ σοι καὶ φαγῇ τὸν χόρτον τοῦ ἀγροῦ. (19) ἐν ἱδρῶτι τοῦ προσώπου σου φαγῇ τὸν ἄρτον σου ἕως τοῦ ἀποστρέψαι σε εἰς τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἐλήφθης· ὅτι γῆ εἶ καὶ εἰς γῆν ἀπελεύσῃ einfach heisst τριβολους ανατελει σοι και τα εξης, oder sie verräth sich durch eine leichte Aenderung des Textes wie Seite 4, wo Gen. VIII, 18—19 καὶ ἐξῆλθε Νῶε καὶ ἡ γυνὴ αὐτοῦ καὶ οἱ υἱοὶ αὐτοῦ καὶ αἱ γυναῖκες τῶν υἱῶν αὐτοῦ μετ᾽ αὐτοῦ. (19) καὶ πάντα τὰ θηρία καὶ πάντα τὰ κτήνη καὶ πᾶν πετεινὸν καὶ πᾶν ἑρπετὸν κινούμενον ἐπὶ τῆς γῆς κατὰ γένος αὐτῶν in zwei Worte και εξηλθαν zusammengezogen werden.

Dass man grössere Striche nicht scheute, verbürgt die Lücke zwischen der Vorder- und Rückseite des VI. Blattes, obwohl hier der Stoff zu bildlicher Darstellung einladen konnte. Lücken dieser Art, aber geringeren Umfanges erscheinen noch zwischen Vorder- und Rückseite der Blätter IIII, V, VIII, XII, XIII. Dazu stimmt, dass auch zwischen den Blättern XI, XII, XIII, XIIII, welche, wie bemerkt, ursprünglich einen Binio ausmachten, Auslassungen begegnen, und unter diesen eine ziemlich umfangreiche, Gen. XXXIII, 1—XXXIIII, 31, deren Text ganz gut vier Illustrationen vertragen hätte, während der andere vollständig erhaltene Binio, Blatt XVIIII—XXI, in den Fugen ganz lückenlos ist; aber auch innerhalb der einzelnen Blätter ist da keine einzige absichtliche Kürzung wahrnehmbar, was die knappere, rasch fortschreitende Erzählung sattsam erklärt. Auf Grund dieser Wahrnehmungen lassen sich die in Verlust gerathenen Blattlagen und die Stellungen der erhaltenen einigermassen bestimmen.

Wie bereits oben angedeutet wurde, fehlt der Anfang der Handschrift; wir dürfen annehmen, dass die Schöpfungsgeschichte mindestens vier Blätter, d. i. einen Binio füllte.

Die erhaltenen ersten zwei Blätter bildeten die äussere Lage eines Binio; die beiden inneren, welche Gen. IIII, 1—VII, 18 umfassten, fehlen. Die Grösse dieser Textlücke nöthigt noch nicht zu der Annahme, dass mehr Blätter ausfielen und Blatt I und II zu einem Ternio oder Quaternio gehörten, wenn man in Anschlag bringt, dass nur die Geschichte von Kain und Abel und der Bau der Arche zu Illustrationen einluden.

Zwischen dem II. und III. Blatte ging wohl nichts verloren. Der unmittelbare Uebergang von VIII, 19 auf VIIII, 8 erklärt sich durch den Inhalt der Zeilen, welche den ersten Theil der Rede Gottes enthalten. Deshalb werden wieder Blatt III und IIII die äussere Lage eines Fascikels bilden. Der Inhalt des vermissten Textes ist aber so reich (VIIII, 28—XIIII, 16), dass man annehmen möchte, es sei mehr als eine Lage ausgefallen, obwohl es sonst an sicheren Anzeichen für Ternionen und Quaternionen fehlt. Jedenfalls verbürgt der Anfang des IIII. Blattes eingetretenen Verlust.

Das Gleiche verräth der Anfang des V. Blattes. Was aber vorausging (XV, 6—XVIIII, 11), bot so viel bildlich darstellbaren Stoff, dass dieser sicherlich nicht auf einem Blatte und selbst auf vier Blättern nur mit Auswahl unterzubringen war. Zwischen dem IIII. und V. Blatte dürfte also mindestens ein Binio abhanden gekommen sein.

Das V. und VI. Blatt sind wieder das erste und vierte eines Binio, das zweite und dritte mögen für vier Bilder zu einer Auswahl aus XVIIII, 36—XXII, 14 genügt haben. Die Erzählung

von der Opferung Isaaks muss auf der letzten Seite des dritten Blattes gestanden haben, wie der Beginn von Fol. VI verlangt.

Der Ausfall zwischen dem VI. und VII. Blatte ist ganz nebensächlich (XXIIII, 12—14). Das VII. Blatt ist demnach das erste des folgenden Binio, das VIII. das letzte. Was dazwischen fehlt (XXIIII, 32—XXV, 26), füllte zwei Blätter.

Nach dem VIII. Blatte ging mindestens ein ganzer Binio verloren, welcher mit dem Anfang der Scene endet, welche Blatt VIIII fortsetzt.

Was zwischen dem VIIII. und X. Blatte fehlt, wird zwei Blätter gefüllt haben, so dass die erhaltenen Blätter wieder die äussere Lage eines Binio darstellten. Dagegen dürfte kein Bedenken obwalten, wenn nicht nach Blatt X eine grössere Lücke klaffte (XXXI, 35—XXXII, 5) und Blatt XI mit der Erzählung der Rückkehr der an Esau abgesandten Boten begänne (καὶ ἀπέστρεψαν οἱ ἄγγελοι πρὸς Ἰακώβ); denn man wird nicht ohneweiters annehmen wollen, dass der Epitomator auf XXXI, 34 unmittelbar XXXII, 6 folgen liess, also die Aussendung der Boten (XXXII, 6 ἀπέστειλε δὲ Ἰακὼβ ἀγγέλους ἔμπροσθεν αὐτοῦ πρὸς Ἠσαῦ) unerwähnt liess. Wenn aber die Entsendung der Boten erzählt war, so wird auch, was dieser vorausging, nicht übergangen worden sein. Dieses Stück Text (XXXI, 35—XXXII, 5) reichte aus, etwa zwei Seiten, aber kaum um selbst bei reichster Illustration zwei Blätter zu decken. Da nun das Folgende einen vollen, in sich zusammenhängenden Binio bildet (XI—XIIII), so wäre hier unter Binionen eine einfache Blattlage eingeheftet worden. Diese Vermuthung spricht eben so wenig an wie die andere, dass vor Blatt XI und auch vor Blatt VIIII, was nach unseren früheren Beobachtungen möglich scheint, je ein Blatt ausgefallen sei, welche mit VIIII und X und der verlorenen Mittellage zwischen diesen einen Ternio bildeten. Auch die ausnahmsweise Einschaltung eines Ternio wäre bedenklich. So werden wir uns denn lieber bei einer stärkeren Kürzung des Epitomators beruhigen, der hier ein Motiv der Erzählung, die Entsendung der Boten überging, wie er dies unzweifelhaft gleich darauf zwischen Blatt XI—XII gethan hat. Der Irrthum des Malers, der die ἄγγελοι nicht als Boten sondern als Engel darstellt, wird durch die Kürzung des Textes erklärlich und unterstützt unsere Vermuthung.

Die Blätter XI—XIIII haben sich, wie bemerkt, als zusammenhängender Binio erhalten. Der zwischen XI und XII vermisste Text (erweiterte Ausführung der Rede Jakobs) ist zu nebensächlich und viel zu gering, um auch nur eine Seite zu füllen. Es ist aber bezeichnend für das Verfahren des Epitomators, dass die ersten Worte des XII. Blattes (ἀναστὰς δὲ τὴν νύκτα ἐκείνην) dasjenige für das Verständniss voraussetzen, was er ausliess (αὐτὸς δὲ ἐκοιμήθη τὴν νύκτα ἐκείνην ἐν τῇ παρεμβολῇ). Ein Zweifel kann entstehen, ob zwischen Blatt XII und XIII eine Blattlage ausfiel, oder mit Absicht diese Episode übergangen wurde. Im ersteren Falle hätte auch dieser Fascikel einen Ternio gebildet. Ich glaube an absichtliche Kürzung, indem zwischen XIII und XIIII, wo nichts ausgefallen sein kann, gleichfalls eine ähnliche Episode übersprungen ist.

Die Blätter XV und XVI sind wieder äussere Blätter eines Binio. Der Ausfall wird vollkommen durch zwei Blätter gedeckt.

Die Blätter XVII und XVIII lagen lose für sich. Der verstümmelte Anfang des XVII. (S. 33), XVIII. (S. 35) und XVIIII. (S. 37) Blattes bestätigen die Verluste vor und zwischen diesen Blättern.

Es wäre möglich, dass zwischen XVI und XVII, XVII und XVIII nur je ein Blatt ausfiel, während mindestens zwei Blätter erforderlich waren, um das zwischen XVIII und XVIIII Erzählte aufzunehmen. Wir erhielten dann wieder einen Ternio, dessen erstes, drittes, fünftes und sechstes Blatt vermisst werden. Um dieser misslichen Annahme zu entgehen, werden wir, worauf mich Wickhoff führte, lieber annehmen, dass vor XVII zwei Blätter mit vier Bildern (1. XXXVIIII, 19—22, Josef wird in das Gefängniss geworfen, 2. XXXVIIII, 23—XXXX, 4, der Schenk und Bäcker kommen in das Gefängniss und werden Josef übergeben, 3. XXXX, 5—9, die Träume der Gefangenen, 4. XXXX, 10—13, Josef legt den Traum des Schenken aus), nach XVII nur ein Blatt

(XXXXI, 3—21) ausfiel, so dass also Blatt XVII als drittes Blatt eines vollen Binio übrig blieb. Die Erzählung nach Blatt XVIII, welche Gen. XXXXI, 33—XXXXII, 20 umfasst, bot reichlich für drei Blätter Stoff, so dass Blatt XVIII das erste Blatt eines Binio bildete.

Die folgenden Blätter XVIIII—XXII geben einen zusammenhängenden Binio mit lückenlosem Text.

Dann fehlt hinter XXII ein voller Binio. Den Ausfall bestätigt der verstümmelte Anfang des XXIII. Blattes.

Endlich sind Blatt XXIII und XXIIII wieder das erste und letzte Blatt eines Binio. Was zwischen ihnen stand, konnte nur zwei Blätter füllen.

Soweit die Reste der Handschrift reichen, führen sie also auf den ursprünglichen Bestand von mindestens 15 Binionen, wie die folgende Tabelle übersichtlich veranschaulichen mag:

1. Binio: fehlt

2. Bl. I, fehlt, fehlt, II

3. III, fehlt, fehlt, IIII

4. fehlt

5. V, fehlt, fehlt, VI

6. VII, fehlt, fehlt, VIII

7. fehlt

8. VIIII, fehlt, fehlt, X

9. XI, XII, XIII, XIIII

10. XV, fehlt, fehlt, XVI

11. fehlt, fehlt, XVII, fehlt

12. XVIII, fehlt, fehlt, fehlt

13. XVIIII, XX, XXI, XXII

14. fehlt

15. XXIII, fehlt, fehlt, XXIIII.

II.

SCHRIFTCHARAKTER UND ALTER DER HANDSCHRIFT.

Der Beschreibestoff ist dünnes, nicht durchweg gleichmässiges Purpurpergament. Der Schreibestoff (Silberschrift) hat an vielen Stellen das Pergament angegriffen, so dass die Buchstaben dort nur aus der Form der Lücken, aber mit grosser Sicherheit erkannt werden können. Auch ist derselbe so dick aufgetragen, dass er nicht selten durchschlägt und das Lesen erschwert. Die Photographie, welche die durchschlagenden Züge oft mit gleicher Schärfe hervortreten lässt, erleichterte nicht wie sonst die Entzifferung. Die mitgetheilte Umschrift, für welche den Formen der Handschrift möglichst nahekommende Typen gewählt wurden, darf auf den unter diesen Verhältnissen erreichbaren Grad von Exactheit Anspruch machen, indem jeder zweifelhafte Strich unter verschiedener Beleuchtung an dem Original wiederholt geprüft, die Lücken nach Form und Umfang genau abgeschätzt wurden.

Wenn demnach auch die Tafeln das Original nicht ersetzen können, so belehren sie über alles Aeussere, Grösse und Form der Buchstaben, Lesezeichen, Abkürzungen, Anordnung der Zeilen, besser, als dies die weitläufigste Beschreibung zu thun vermöchte. Die Zahl der auf einzelnen Seiten eingerissenen Linien, auf welchen die Buchstaben stehen, schwankt zwischen 13 und 17; von Seite 24 ab erscheinen regelmässig 14 oder 15. Die einzelnen Zeilen sind nicht gleich lang, fassen bald mehr, bald weniger Buchstaben und sind auch nicht überall durch gleiche Zwischenräume getrennt. Im Ganzen scheint der Schreiber bemüht gewesen zu sein, störende Wortbrechung zu vermeiden; gleichwohl begegnet einzelnes Auffällige, wie 1, 3 ΓΙΝΩϹ|ΚΟΝΤϾϹ, 3, 9 ΜϾ|ΤΑΥΤΟΝ, 10, 2 ϾΞΑΠϾϹ ΤΙΛϾΝ, 18, 10 ΥΠΟΛΙ|ΦΘϾΝΤΑ, 19, 7 ϹΞΑΠϾϹ|ΤϾΙΛΛΑ, 21, 9 ΠΑΡϾ ΜΒΟΛΗΝ, 21, 11 ϹΩΖϾϹ|ΘΑΙ, 28, 7 ΑΡΑ|ΓΜΑΤΑ, 43, 1 ϾϹ|ΤΙΝ. Gelegentlich zeigt ein Punkt die Wortbrechung an, wie 9, 6 ϾΞϾΛ·|ΘΑΤΑΙ, 22, 16 ΑΠϾϹΤΑΛ·|ΚϾΝ, 23, 9 ϾΝΑΡ·|ΚΗϹϾΝ, oder ein Strich auf der nächsten Zeile, wie 6, 15 ϹΚΗΝΩ|̄ϹϾϹϾΙΝ, der sich indessen auch 8, 10 über Ͼ̄ΞϾΛϾΥϹϾΤΑΙ (vgl. die beiden Punkte 3, 12 über ΚΑΙ) findet.

Man möchte vermuthen, dass der Schreiber, bevor er an die einzelnen Seiten ging, sich in seiner Vorlage nicht blos den Umfang des aufzunehmenden Textes mit Rücksicht auf die Grösse der Bilder zurechtgelegt sondern auch die Vertheilung dieses Stoffes auf die einzelnen Zeilen vermerkt hatte. Wenn er eine kurzzeilige Vorlage hatte, mochte er in der Regel je zwei Zeilen in eine vereinigen, woraus sich noch leichter die ungleiche Länge der Zeilen erklären würde. Das Streben, mit der Zeile einen Abschnitt oder Vers zu schliessen und selbst einen Theil derselben freizulassen, um mit der nächsten einen neuen beginnen zu können, ist nur hie und da erkennbar (vgl. 2, 2. 5, 6. 10, 17. 11, 14. 21, 8, 13. 22, 9, 17. 24, 15) und kann aus der Vorlage stammen. Dank solcher Vorsicht kam er selten ins Gedränge. Einige Male musste er freilich gegen das Ende der Seite die Zeilen verlängern, die Buchstaben drängen und auch verkleinern oder ein oder mehrere Wörter unter der letzten Zeile in kleiner Schrift anfügen (vgl. 1, 17. 5, 14. 7, 11. 9, 15. 23, 17. 26, 15. 32, 14. 41, 15. 42, 15. 44, 15). Auch ein Theil der Abkürzungen an den Zeilenenden mag sich daraus

erklären, aber nur ein Theil, indem der Schreiber sichtlich einer festen, aus anderen Uncialhandschriften uns sattsam bekannten Uebung folgte, das Zeilenende durch Abkürzungen aller Art zu markiren.

So werden an dieser Stelle, wie im Innern der Zeile, abgekürzt die Endungen: αν, εν, ιν, ειν, ον, ων, υν, ουν, auch bei Wortbrechung, wie 18, 3 ΡᾹ ΤΑϹ, 41, 12 ΑΝΑΓΓΙΛᾹ|ΤΕϹ, indem rechts über dem Vocal ein Strich gesetzt wird, welcher an seinen Enden verdickt ist oder in Häkchen oder Tüpfelchen ausläuft (vgl. O. v. Gebhardt und A. Harnack, Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880, p. XII, Anm. 2).

An dieser Stelle erscheinen die Ligaturen, und zwar am häufigsten: ϗ (= καί), die auch sonst geläufig ist, ȣ (= ου), Μȣ (= μου), ΤȣϹ (= τους), 37, 12 ΑΠΟΛȣ ΝΑΙ, 26, 7 ϖ (= τω), 27, 8. 38, 10 ϖ̄ (= των), ȣ (= αυτου), ȣ (= αυτο), ȣ̄ (= αυτον), ȣΩ (= αυτω), ϒ (= λυ), 38, 1 ϒ|ϹΑϹ (= λυσας), 43, 7 ΔΙΠȣ̄ (= διπλουν), Ͱ (= τη), ΝΗ (= νη); überschriebene Buchstaben wie 2, 1 ΑΠ̊, 2, 10 ΟΝΟΜ̂, 3, 6 ΕΡΠΕΤ̊̄, 4, 7 ΚΙΝΟΥΜΕΝ̊̄, 5, 14 Κ̂Τ̂, und häufig, besonders gerne verkleinerte, wie 8, 4. 6. 9. 13; 10, 1. 2. 5. 14; 13, 7. 10. 12. 13; 14, 1. 2. 6. 8. 10. 11. 12. 15; 15, 8; 17, 5. 10 u. s. w. Die in και (ϗ) sehr gebräuchliche Abkürzung für αι findet sich, wenn nicht Alles täuscht, 42, 15 in ΤϹ (= ταις) und am Ende 4, 8 in ϹΘ (= σθαι).

Die sonst in verwandten Uncialhandschriften üblichen Abkürzungen: ΘϹ, ΚϹ, ΠΗΡ, ΑΝΟϹ, ΟΥΝΟϹ, ΙΗΛ, ΠΝΑ stehen am Zeilenende regelmässig, im Innern nicht ausnahmslos (vgl. 13, 8 ΚΥΡΙΕ, 24, 12 ΙϹΡΑΗΛ, 36, 14 ΘΕΟΥ); einige Male fehlt der Abkürzungsstrich, wie 10, 11 ΠΡΑ, 38, 13 ΑΝΟϹ.

Andere Abkürzungen, die sich sporadisch wenigstens in Handschriften aus dem Anfang des VI. Jahrhunderts nachweisen lassen (vgl. Codex Rossanensis, p. XII sqq. und die dort gegebenen Nachweise), kennt die Wiener Genesis nicht. Aus der verhältnissmässigen Häufigkeit der von ihrem Schreiber aufgenommenen wird man aber keinen Schluss auf eine spätere Zeit ziehen wollen, wenn man die zwingendere Veranlassung zu ihrer häufigeren Anwendung, mit dem präliminirten Raume auszukommen, erwägt.

Die Buchstabenformen selbst lassen unsere Genesis sicherlich nicht jünger als die ältesten Bibelhandschriften erscheinen. Die runden Buchstaben (Ε Θ Ο Ϲ Φ Ω) sind kreisförmig wie die viereckigen (Η Μ Ν Π) quadratisch; Α Δ Λ nähern sich dem gleichseitigen Dreieck, ihr rechter Strich ist überragend, die Basis von Δ schliesst mit den ausbiegenden Schenkeln zusammen. Β ist ziemlich breit und über und unter der Zeile etwas verlängert. Am Ende der Zeilen werden die Buchstaben zwar, wie bemerkt, verkleinert, aber nicht länglich, wie z. B. schon in dem Codex Guelferbytanus I (P evv., s. VI, vgl. Codex Rossan. a. a. O., wo auf das Facsimile bei Tischendorf, Monum. sacra ined., Nova coll. vol. III, Lipsiae 1860, verwiesen wird). Den Charakter ältester Schreibweise zeigen die noch in den meisten Fällen erkennbaren, über Ι und Υ gesetzten Punkte oder kommaartigen Strichelchen; hie und da erscheinen sie, stärker aufgetragen, wie ein Querstrich (z. B. 7, 6 ΥΨΙϹΤΟΥ. In der Regel werden zwei Punkte nebeneinander, manchmal der eine schräg über den andern gesetzt, wie 13, 9. 12 Ϋ́ΑΡΙΑΝ, 39, 2 Ϋ́ΠΑΡΧΕΙ, 39, 10 Ϋ́ΜΩΝ — Ϋ́ΜΙΝ, 40, 5 Ϋ́ΪΟΥϹ neben 40, 8 ΫΪΟϹ, 42, 3. 9 ΪΝΑ ΪϹΗΛ.

Reicher als in den anderen ältesten Bibelhandschriften ist die übrige Verwendung von Punkten oder kommaähnlichen Strichen. Dieselben stehen am häufigsten über oder zur Seite des letzten Consonanten von Eigennamen ohne griechische Endung, wie z. B. 1, 12. 2, 10. 14 ΑΔΑΜ̇, 2, 7 ΑΔΑΜ̇, 3, 13 ΑΡΑΡΑΤ̇, 6, 4 ΧΑΝΑΑΝ · ΤΗΝ, 6, 6 ϹΗΜ̇ ϗ ΪΑΦΕΘ̇; wenn daneben noch ein zweiter, ja sogar dritter Punkt meist in der Mittellage steht, so scheint das eine andere Bedeutung zu haben, wie 3, 9 ΝΩΕ ∵ ΜΟΝΟϹ, 6, 1 ΝΩΕ̇ · ΑΝΟϹ, 8, 6 ΜΑϹΕΚ̇ · ΤΗϹ, 8, 7 ΕΛΙΕΖΕΡ̇ : ΚΑΙ, 9, 9 ΛΩΤ̇ · ΛΕΓΟΝΤΕϹ · 11, 1 ΑΒΡΑΑΜ̇ · ΔΕΥΤΕΡΟ̈, 13, 3 ΑΒΡΑΑΜ̇ ·· ΕΧΟΥϹΑ, 16, 6 ΑΒΙΜΕΛΕΚ̇ · Ο ΒΑϹΙΛΕΥϹ, 16, 9 ΙϹΑΚ̇ · ϗ ΕΙΠΕΝ, 18, 9. 20, 14 u. s. w., indem der Strich oder die Striche in der Mittellage wie nach anderen Wörtern als Trennungszeichen dienten.

Ausser bei Eigennamen finden sich Punkte und Häkchen bei manchen Consonantenverbindungen: 1, 14 ΑΝΗΓΓΙΛΕΝ, 9, 11 ΑΓΓΕΛΟΙ, 21, 1 ΑΓΓΕΛΟΙ (vgl. 11, 1. 14, 4. 9. 19, 7. 24, 2. 38, 11), 7, 5 ΕΞΗΝΕΓΚΕΝ, 21, 10 ΕΚΚΟΨΗ, 16, 2 ΡΕΒΕΚΚΑϹ (vgl. auch die früher angeführten Fälle, wie 9, 6 ΕΞΕΛ· ΘΑΤΑΙ), über kleineren Wörtchen: 3, 8 ΠΑϹ ΟϹ, 7, 6 ΗΝ ΔΕ, 16, 3 ΜΟΥ· ΕϹΤΙΝ, 16, 7 ΜΕΤΑ, 23, 7 ΜΕΤ, 23, 11 ΜΕΤ, 17, 4 ΕΑΝ, 17, 13 Ο ΑΝ, 20, 6 ΠΑΡ Ω · ΕΑΝ, 24, 2 ΤΟ ΟΝΟΜΑ, 18, 4 Ο ΗΝ, 7, 1 ΔΕ · ΒΑϹΙΛΕΥϹ, 15, 15 ΔΕ · ΕΔΩΚΕΝ, 23, 7 ΔΕ, 25, 4 ΑΠΟ (vgl. 26, 10 ΑΦΙΕΝΑΙ), 37, 1. 45, 12 ΟΥΚ |; aber auch auf anderen Wörtern und Silben, wo uns keinerlei Schwierigkeit vorzuliegen scheint, die richtige Verbindung zu finden: 3, 10. 12. 14 ΥΔΩΡ, 14, 4 ΘΥΓΑΤΗΡ, 13, 1 ΙΔΟΥ. Beachtenswerth sind auch zwei Punkte über ΚΑΙ 3, 12 (s. o.).

Punkte stehen aber auch nach und vor derartigen und auch anderen Wörtern, wo ein Sinnesabschnitt nicht seine Stelle hat, so dass sie als reine Diastole zu fungiren scheinen: 4, 2 ΜΗΝΟϹ · ΕΝΕΩΞΕΝ, 6, 10 ΥϹ · ΑΥΤΟΥ, 7, 8 ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟϹ· ΑΒΡΑΜ, 10, 1 ΠΟΛΕΙϹ· ΤΗϹ, 10, 13 ΠΡΕϹΒΥΤΕΡΑ· ΤΗ, 17 ΑΥΤΟΥ · Η, 12, 14 ΠΟΛΕΩϹ· ΠΑΡΑ, 13, 1 ΕΞΕΠΟΡΕΥΕΤΟ · Η ΤΕΧΘΕΙϹΑ · ΒΑΘΟΥΗΛ, 24, 3 ΕΡΩΤΑϹ ΤΟ, 25, 6 ΑΛΛΟΤΡΙΟΥϹ· ΤΟΥϹ.

Es ist begreiflich, dass bei diesem Bestreben, die Wörter zur Bequemlichkeit des Lesers zu trennen, Punkte besonders häufig verwendet werden, wo verschiedene Sätze oder Satztheile zusammenstossen, und zwar wird auch hier in der Regel ein Punkt, seltener werden mehrere Punkte gesetzt; so ein Punkt, z. B. 1, 4. 8. 9. 13. 14. 17; zwei Punkte übereinander (:) z. B. 4, 5. 6. 8, 7; nebeneinander (··), z. B. 13, 3; in schräger Stellung (.·), z. B. 4. 3. 6, 3. 8, 8. 16, 1; drei (·:), z. B. 10, 7, (∴), z. B. 3, 9; sechs (: : :) 3, 14.

Zur Hervorhebung der Verse dienen auch grössere Anfangsbuchstaben, welche ganz oder zur Hälfte aus der Zeile herausgerückt werden. Der Anfang jedes der ersten 26 Blätter wird durch solche Initialen ausgezeichnet; später zeigen sie sich nur 28, 4. 34, 2.

Strenge Consequenz vermisst man in diesem Punktirungsverfahren und es dürfte um so weniger auffallen, dass in der zweiten Hälfte unserer Blätter die Punkte viel seltener werden, wenn man annimmt, dass dieselben erst nachträglich eingesetzt wurden. Die Blässe der Schrift spricht vielleicht dafür. Aus der verhaltnissmässigen Häufigkeit dieser Interpunctionszeichen auf ein geringeres Alter der Genesis zu schliessen, verbietet die Erwägung, dass nicht hinreichend viele vergleichbare Handschriften in zuverlässigen Facsimiles vorliegen, in den Beschreibungen und Umschriften aber darauf nicht die erforderliche Rücksicht genommen ist, wie denn z. B. der so überaus genaue Tischendorf in der Umschrift der dieser Ausgabe in Facsimile beigegebenen Lucasblätter an etwa dreissig Stellen seiner Umschrift die Punkte nicht notirt hat. Auch war unsere illustrirte biblische Geschichte für den Gebrauch von Lesern bestimmt, denen man das Lesen zu erleichtern bemüht sein konnte. Andere Mittel wurden aber für diesen Zweck nicht angewandt. Wenn hie und da Wörter durch einen grösseren Zwischenraum getrennt erscheinen, so mochte der Schreiber durch die Beschaffenheit des Pergamentes oder die durchschlagende Schrift dazu veranlasst worden sein.

Die Beschaffenheit des Beschreibe- und Schreibestoffes wird es auch erklären, dass der Schriftcharakter nicht auf allen Blättern der gleiche zu sein scheint. Verschiedene Hände können nicht erkannt werden. Auch die nachträglich in kleiner Schrift über die Zeile gesetzten Wörter und Buchstaben (7, 11. 13, 6. 14, 12. 15, 9. 16, 7. 13. 19, 7. 21, 5. 25, 14. 33, 5. 34, 7. 42, 10) rühren von derselben Hand her, wie derselbe Schreiber bei der Revision seiner Abschrift Dittographien durch Striche oder Punkte tilgte, z. B. 14, 15 ΤΗΝ ΟΙΚΑ, 43, 4 ΤΟΝ ΤΟΝ, vielleicht 12, 9 ΕΠΕΘΗΚΕΝ. Freilich unterliess er das auch manchmal, wie 19, 12 ΟΥΝ ΟΥΝ, 36, 11 ΤΟΥ ΕϹΟΜΕΝΟΥ ΤΟΥ ΕϹΟΜΕΝΟΥ, 39, 10 ΑΔΕΛΦΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ, vielleicht auch 5, 1 ΥΟΙΟΙϹ (statt ΥΟΙϹ, vgl. 4, 4 ΥΟΙ), wenn hier nicht ΟΙ für Ι geschrieben ist; unverständlich bleibt die Absicht in 15, 7 ΕΨΕΜΑΤΟϹ.

Die Orthographie der Handschrift bietet zahlreichere dialektische und vulgäre Eigenthümlichkeiten als die anderer, ihr an Alter gleichkommender Handschriften. Der grössere Theil beruht auf der gleichen Aussprache von ε und αι, ι und ει; so steht

ε statt αι im Innern der Wörter:

1, 6 ωρεον 2, 15 ρομφεαν 19, 6 εχμαλωτιδας 26, 9 μεα 29, 13 ποιμενουσειν 30, 1 υγιενουσειν 32, 3 εμπεζειν 32, 11 εμπεζιν 33, 6 ερειν 46, 8 εξερετον 46, 10 μαχερα 47, 9 σπηλεον 25, 2. 26, 2. 4 βεθηλ 45, 6. 9. 46, 3. 4 εφρεμ 47, 7. 10 χεττεου

ε statt αι in den Endungen:

1, 2 φαγητε 40, 10 καταλελιπτε 41, 3 διαμεμαρτυρητε 43, 14 φαγοντε 45, 2 επιχληθησετε 45, 13. 46, 6 εστε 46, 2 ευλογηθησετε 46, 3 ποιησε 46, 12 απαντησετε 48, 9 καταριθμουντε

αι statt ε im Innern:

15, 6 παιδιου 28, 8 παιδιω

αι statt ε in den Endungen:

1, 1 αποθανισθαι 1, 3 εσεσθαι 4, 8 αυξανεσθαι 4, 9 πληθυνεσθαι 22, 11. 39, 11. 40, 11 πορευεσθαι 40, 3 ληψεσθαι 41, 1 πριασθαι 41, 10 οφεσθαι 9, 6 αναστηται 9, 8 εξελθαται 39, 7 απελθαται 22, 12 ποιησαται 28, 6 ακουσαται 32, 2 ειδεται 39, 9 zweimal εσται 37, 4 αδικησεται 40, 1 ητεκνωσαται 40, 3 ληψεσθαι 35, 12 βοαις

ι statt ει im Innern:

1, 4. 3, 14. 6, 4. 16, 7. 43, 10 ιδεν 6, 9. 24, 6 ιδον 15, 2 ιδως 24, 9 ιδος 20, 15 ιδολα 2, 15 παραδισου 28, 3. 38, 15. 39, 4. 9 ιρηνικος 11, 7 χιλος 42, 5 χιρος 12, 9. 40, 6 χιρα 45, 15 μιζων 47, 13 λιαν 3, 5. 4, 7. 12 πετινων 33, 9 πετινα 5, 7. 11 σημιον 47, 10 μνημιου 13, 3 υβριαν 37, 12. 42, 11 αγγια 8, 7 επιδη 12, 9 εκιθεν (s. 21, 12 εκι) 21, 13 εκινην 24, 6 εκινου 26, 5 επεκινα 2, 4. 10, 3. 18, 1. 23, 12. 13. 29, 13. 30, 3. 43, 4 εστιλεν (εξαπεστιλεν, διεστιλεν u. a.) 1, 14. 6, 5. 14, 4. 9. 19, 7. 24, 2. 28, 4. 30, 2. 7. 38, 11. 41, 12. 14. 46, 12 ηγγιλεν (ανηγγιλεν u. a. Comp.) 1, 14. 22, 13. 37, 11 ετιλαμην (u. a. F.) 13, 9 καθιλεν 35, 11. 36, 5 εδιξεν 16, 5 αποκτινωσειν 30, 14 αποκτιναι 37, 6 ηδισαν 9, 11 φισασθαι 11, 3 εφισω 13, 1 τεχθισα 21, 6 ηποριτο 37, 6 εκζητιται 15, 6. 8 εκλιπων 3, 9 κατελιφθη 23, 5 υπελιφθη 40, 10 καταλελιπτε 45, 4 πληθυνθιησαν

ι statt ει in den Endungen:

1, 2 ηξι 2, 6 κυριευσι 2, 10 ανατελι 3, 1 επεκρατι 8, 10 κληρονομησι 9, 8 εκτριβι 10, 4 ορι 11, 2 λεγι 13, 4 οφι 27, 5 κατωκι 28, 1 φιλι 31, 4 ελαλι 32, 7 καταλιμπανι 47, 13 κτησι 3, 3 πηχις 8, 4 δωσις 9, 4 ημις 10, 7 ουδις 22, 16 ερις 35, 4 πληρις 1, 5 ιδιν 1, 15 φαγιν 2, 16 φυλασσιν 5, 12 συννεφιν 15, 2 κυνηγιν 26, 6 ελθιν 26, 8 τικτιν 28, 14 μισιν 29, 11 βοσκιν 44, 7 λαβιν

ει statt ι im Innern:

3, 7 κεινουμενον 27, 14. 30, 1. 32, 2. 44, 2. 45, 5 ειδε (ειδων u. a. F.) 14, 15 σιχειαν 42, 9 δεις

ει statt ι in den Endungen:

5, 8 διδωμει 35, 4 πυθμενει 33, 11 συνκρισεις 37, 3 θλιψεις 32, 3. 38, 10. 41, 1. 15 ημειν 37, 4 υμειν 6, 5 δυσειν 6, 15 σκηνωσεσειν 17, 9 αρνασειν 25, 5. 34, 4. 48, 6 παισειν 31, 11. 43, 8 χερσειν 13, 11 πιωσειν 16, 5 αποκτινωσειν 33, 11 εισειν 29, 13 ποιμενουσειν 30, 1 υγιενουσειν 30, 8 απερκασειν 48, 6 παισειν 35, 2 παλειν

Andere Vertauschungen sind selten; so steht

ε statt η:

6, 9 εξενεψεν 9, 15 στελη 10, 4 σεγωρ 14, 14 ετοιμακα 15, 5 εψησεν 15, 7. 15 εψεμα 20, 11 ηρανεσεν 30, 8 απερκασειν 36, 7 εξει (= ἥξει) 37, 4 αδικησεται (= ἀδικήσητε) 40, 11 πορευεσθαι (= πορεύησθε) 43, 15 μεσεμβριαν

η statt ε:

27, 10 κατηνηγκεν

ο statt ω:

14, 7 το (τῷ) 20, 15 ιδολα 23, 4 ιαβοκ 30, 10. 12 ξοθαειμ

ι statt η (ῃ):

9, 1 περιβλεψι 17, 5 ποιησις

ει statt η und η statt ει:

11, 4 ει (— ἤ) μην 41, 15 ειδημεν (= ᾔδειμεν)

η statt αι:

6, 13 πλατυνη 45, 1 ευλογησῃ

ε statt *α*:

22, 6 τεσσερακοντα

αι statt *α*:

34, 4 παισειν (= πᾶσιν)

αυ statt *ευ*:

20, 10 ηραυνησεν (s. Z. 11 ηρανεσεν)

ου statt *υ*:

9, 3 απολουμεν (= ἀπόλλυμεν)

οι statt *υ*:

18, 12 καροίνην 42, 4 σοι

υ statt *οι*:

44, 12 ηνυξαμεν 46, 13 αθρυσθητε

υ statt *υι*:

4, 4 υοι.

Weit seltener zeigen sich Affectionen der Consonanten, wie

2, 12 κιτωνας 16, 6. 8 αβιμελεκ 23, 4 ιαβοκ (= Ἰαβώχ) 19, 3 γαλααδ (= Γαλαάθ) 20, 5. 28, 3. 31, 8 ουθεν 35, 9 ουχ ην 19, 10 εχθες (= χθές) 1, 10 εραψαν 9, 3 απολουμεν 15, 8 πυρου (= πυρροῦ) 14, 2 ψελια, dagegen 19, 8 εξαπεστειλλα 7, 4 σαυη (= Σαβύ) 26, 14 βηθηλεεμ 25, 15 τερεμινθον 30, 3 χελβων (= Χεβρών); νγ statt γγ wie 30, 13 ενγισαι 31, 6 συνγενεσθαι 33, 11 συνκρισεις hat keine lautliche Bedeutung. Das ν ἐφελκ. wird ebenso regelmässig gesetzt wie das Iota subscriptum nicht geschrieben wird.

Dialektische Besonderheiten der Flexion sind:

45, 6. 11 χειραν (= χεῖρα) 27, 13 γηρους 8, 8 εδωκες 4, 9 εξηλθαν 9, 1. 12 ειπαν 33, 9 κατησθιαν 9, 6 εξελθαται 39, 7 απελθαται 44, 3 εισηλθοσαν 12, 8 λημψη 20, 11. 13 ηυρεν 46, 1 ηυλογησεν 34, 6 απεκατεστησεν 43, 9 εκατεβησαν.

Diese Eigenthümlichkeiten vertheilen sich auf die einzelnen Seiten ziemlich gleichmässig; dass die ersten und letzten mehr Beispiele aufweisen, einzelne Seiten, wie 7. 16. 17. 18. 36 fast ganz frei davon sind, kann zufällig sein.

Was den Text selbst betrifft, so wird die Verlässlichkeit desselben nur dort in Frage gestellt, wo er absichtlicher Kürzung verdächtig ist, welche Stellen in der oben gegebenen Uebersicht zu den einzelnen Seiten verzeichnet sind, nicht dort, wo er die Auslassung eines oder mehrerer Worte mit den ältesten Handschriften, wie mit *A* (= codex Alexandrinus, s. V), *D* (= Cottonianus, s. V), *E* (= Bodleianus, s. VIII), *F* (= Ambrosianus, s. V), *G* (= Sarravianus, s. V) theilt (vergl. Genesis graece. Ed. P. A. de Lagarde, Lipsiae 1868). So fehlen in ihm und in allen oder einigen dieser Handschriften:

III 14 τῶν ἐπί (*A*), VIII 20 εἰς (*AE*), VIIII 10 ἐστί (*AD*), 26 οἰκέτης (*ADE*), XIIII 20 Ἀβραάμ (*AD*), XVIIII 12 ἡ εἰ] η *E* (vgl. τη *A*), XVIIII 30 αὐτός (*AD*), 30 ἐφοβήθη — μετ' αὐτοῦ (*D*), 34 ἐν (*ADE*), XXIIII 4 ἤ (*A*), 23 τοῦ (*A*), XXVI 7 ὅτι (*D*), XXX 30 ὁ θεός (*AD*), 36 καί (*ADE*), 37 καί (*AE*), XXXII 7 καὶ τὰς καμήλους (*AD*), 28 ἔτι (*E*), ἔσῃ (*AG*), XXXV 8 καὶ ἐτάφη (*AEG*), Ἰακώβ (*G*), 16 εἰς (*ADEG*), 19 τοῦ ἱπποδρόμου (*ADEG*), XXXVII 2 δέ (*AE*), καί (*AD*), 8 αὐτοῦ (*A*), 18 *alt.* αὐτόν (*DE*), XXXVIIII 10 καί (*ADE*), 12 αὐτοῦ (*E*), XXXX 19 καί (*AE*), 23 καί (*ADE*), XXXXI, 24 αὐτό (*ADE*), XXXXII 21 καί (*AD*), 25 αὐτῶν (*A*), XXXXIII 3 ὁ κύριος τῆς γῆς (*ADF*), 12 καί (*ADF*), 18 τοῦ (*AF*), 19 τοῦ *ante* Ἰωσήφ (*A*), XXXXVIIII 1 αὐτοῖς (*ADF*), 2 μου (*AF*), *alt.* ἀκούσατε (*ADF*), 33 αὐτοῦ (*ADF*).

Aber auch hie und da, wo er mit jüngeren Handschriften (*rec.*) oder alten Ausgaben (namentlich mit der Editio Complutensis, a. 1514 = *c*) zusammenstimmt, deren Lesarten er auch nicht selten gegenüber jenen der alten Codices bestätigt, wird Absicht oder Fahrlässigkeit seines Schreibers nicht im Spiele sein; es sind dies Stellen wie

XV 5 δή (*c rec.*), XXIIII 15 αὐτῆς (*c rec.*), XXVI 9 αὐτῷ (*rec.*), XXX 35 καὶ πᾶν — αὐτοῖς (*rec.*), XXXII 30 Ἰακώβ (*c*), XXXV 1 πρός und ἐκεῖ (*rec.*), XXXVIIII 12 καί (*rec.*), XXXXIII 16 τὸν ὁμομήτριον (*rec.*), 21 τό (*rec.*), XXXXVIIII 3 σύ (*rec.*).

Unter diesen Umständen ist es nicht leicht, über jene in unserem Texte fehlenden Worte, welche die Uebereinstimmung der sonstigen Ueberlieferung als alten Besitz verbürgt, zu urtheilen,

zumal der Sinn dadurch meistens nicht gestört, ja einige Male der Ausdruck geradezu verbessert erscheint, andererseits aber die sich sonst durch sichere Anzeichen verrathende Flüchtigkeit des Schreibers den Ausfall einzelner Wörter leicht herbeiführte; so fehlen:

XXV 32 *καί* (vor ἵνα), XXX 30 κἀγώ, XXXI 26 μαχαίρᾳ, 33 τόν (vor οἶκον Λείας), XXXII 13 καὶ ἐξαπέστειλεν (*obelo notata G*), 18 μου, 27 ἐστίν, 28 ἔσται τὸ ὄνομά σου (εσται σου το ονομα *obelo notata G*), XXXV 1 ἀπὸ προσώπου, 17 ἐστίν, XXXVII 4 αὐτοῦ, 9 ἐνυπνιασάμην, 11 αὐτόν, XXXVIIII 11 ἦν, 18 παρ' ἐμοί, XXXX 17 τῶν γενῶν, XXXXI 27 ἐστίν, 29 πολλή, 32 Φαραώ, ἔσται, παρά, XXXXIII 9 ἐκδέχομαι, 13 ὑμῶν, 16 τόν, 18 εἶπαν, 19 ἐπί, XXXXVIII 16 μοῦ καὶ τὸ ὄνομα, XXXXVIIII 2 υἱοί, 29 προστίθεμαι, 32 καί, L 2 τόν.

Wie wir bereits an einigen Beispielen erkannten, hat der Text nicht blos durch solche Auslassungen sondern dort auch durch willkürliche Aenderungen gelitten, wo es dem Epitomator darauf ankam, zusammenzuziehen oder Lücken zu verkleistern. Solche Stellen sind nicht zahlreich und leicht erkennbar. Von diesen abgesehen, steht er an Güte dem der ehrwürdigsten Handschriften nicht nach. Er hat mit diesen, namentlich mit dem Alexandrinus eine grosse Zahl wichtiger Lesarten gemein und, wo er mit jüngeren Handschriften stimmt, verleiht er diesen als ein um so viel Jahrhunderte älterer Zeuge grösseres Ansehen. Dieser urkundliche Werth wird kaum erheblich durch die Beobachtung herabgemindert werden, dass unser Codex, verglichen mit dem Text der römischen Ausgabe von 1586, zahlreiche Zusätze zeigt. Denn auch diese erweisen sich zum guten Theil als echter Bestand früherer Recensionen, indem dieselben in unseren ältesten oder in jüngeren Handschriften vorkommen.

Zu jenen gehören:

VIIII 10 τῃ vor ζώσῃ (ζωση τη *E*), 14 μου nach τόξον (*AE*), XXIIII 24 εγω nach εἰμί (*A*), XXXII 28 η nach ἀλλ' (*D*), XXXV 18 αυτου nach πατήρ (*AG*), XXXVII 4 αυτον nach δέ (*D*), 4 οι αδελφοι nach αὐτόν (*D*), XXXX 17 ο βασιλευς nach ὤν (*DE*), XXXX 23 δε vor ὁ (*ADE*), XXXXI 30 γη nach ὅλῃ (*E*, ολη τη γη *AD*), XXXXIII 16 ουτοι nach ἄνθρωποι (*AD*), 17 το nach οἶκον (*DF*), XXXXVIIII 30 τη vor γῇ (*ADF*).

Zu diesen:

VIII 14 επτα και δεκατη ημερα nach μηνί, 14 και nach γῆ, 15 ενενωξεν την κιβωτον, XV 5 αυτω nach εἶπεν, XXX 32 ο vor μισθός, 35 το ποιμνιον κατα μονας, XXXII 29 και αυτο εστιν θαυμαστον nach μου, XXXXVIII 16 την δεξιαν nach τὴν χεῖρα, XXXXVIIII 28 φυλαι vor δώδεκα, 29 τω διπλω nach σπηλαίῳ.

Unserem Codex eigenthümlich scheinen folgende Zusätze, von welchen einige zur Erzielung eines leichteren Verständnisses der beigegebenen Bilder gemacht sein dürften:

XVIIII 34 και συ nach μετ' αὐτοῦ, XXIIII 2 υπο την οσφυν μου nach μηρόν μου, XXV 32 τω ϊακωβ nach Ἠσαῦ, XXX 35 λαβαν nach διεστιλεν, XXXI 25 τω vor Γαλαάθ, XXXII 13 ϊακωβ nach ἐκεῖ, 16 το vor ποίμνιον, 16 ϊακωβ nach εἶπεν δέ, 22 αυτου nach γυναῖκας, 29 αυτον, 31 αυτου nach μηροῦ, XXXVII 16 αυτω nach εἶπεν, XXXXI 29 επτα βοες αι καλαι nach ἰδού, XXXXII 24 ο vor Ἰωσήφ, XXXXVIIII 32 τη vor κτησι.

Die übrigen Lesarten führen wir in zwei Gruppen vertheilt, je nachdem sie in den ältesten oder nur in jüngeren Handschriften sich finden, vor:

I. III 8 τῆς φωνῆς] την φωνην (*A*), VII 19 ἐκάλυψε] επεκαλυψεν (*AE*), 20 πεντεκαιδεκα] δεκαπεντε (*A*), 22 πᾶν ὅ] πας ος (*AE*), VIIII 9 ἰδοὺ ἐγώ] εγω ιδου (*AD*), XVIIII 12 εἰσί σοι] εστιν τις (*AE*), 13 ἡμεῖς ἀπόλλυμεν] απολλυμεν υμας (*ADE*), ἔναντι] εναντιον (*ADE*), 26 ἐξ οὐρανοῦ] εκ του ουρανου (*ADE*), 29 τὸν θεόν] κν (*A*), 30 ἀνέβη δέ] και εξηλθεν (*A*), 32 καί] συν (*A*), XXII 19 τὸ φρέαρ] τω φρεατι (*A*), XXIIII 24 ἡ δὲ] και (*A*), 31 κυρίου] κς (*AD*), ἡτοίμασα] ετοιμακα (*D*), XXV 32 καὶ εἶπεν] ειπεν δε (*AD*), XXVI 8 καὶ παρακύψας] παρακυψας δε (*AD*), 11 καὶ] η (*ADE*), 33 ἐνώπιον] εναντιον, XXXI 29 χθές] εχθες (εχθες *ADEF*), 32 παρ' ἐμοὶ τῶν σῶν] των σοι παρ εμοι (*ADEF*), καὶ — ἡμῶν hinter οὐθέν gestellt (*DE*), XXXII 8 καὶ εἶπεν] ειπεν δε (*E*), 8 κόψῃ] εκκοψη (*ADE*), 16 αὐτά] δια χειρος (*ADEG*), 28 καὶ εἶπεν] ειπεν δε (*G*), XXXV 1 τῷ θεῷ] $\overline{\text{κω}}$ (*E*), ἀποδιδράσκειν σε] σε αποδιδρασκειν (*DE*), 16 τοῦ ἐλθεῖν εἰς τήν] εις γην του ελθιν (εις γην ελθειν *ADEG*), 18 τὸ ὄνομα αὐτοῦ] αυτον (*ADEG*), XXXVII 19 εἶπε] ειπαν (*ADE*), XXXVIIII 10 ὑπήκουεν] υπηκουσεν (*DE*), XXXX 17 κανῷ] τω κανω (*ADE*), 20 οἰνοχόου] αρχιοινοχοου (*AD*), σιτοποιοῦ] αρχισιτοποιου (*ADE*), 21 ἀποκατέστησε] απεκατεστησεν (*ADE*), XXXXI 23 ἀνεφύοντο] εφυοντο (*E*), XXXXII 21 ὅτε] οτι (A^{1}), 23 ἑρμηνευτής] ερμηνευς (*D*), 34 πρός με hinter νεώτερον (*D*), ἐμπορεύσεσθε] εμπορευεσθαι (εμπορευεσθε *ADF*), 37 αὐτῶν] αυτου (*ADF*), 38 πορεύησθε] πορευεσθαι (*A*), XXXXIII 3 μεμαρτύρηται] διεμεμαρτυρητε (*AF*), 4 ἀποστέλλῃς] αποστελλεις (*ADF*), ἀγοράσομεν] αγορασωμεν (*AF*), 5 ἀποστέλλῃς] αποστελλεις (*AF*), 14 καθάπερ] καθα (*AF*).

II. VIII 16 ἡ γυνή σου καὶ οἱ υἱοί σου] οι υιοι σου και η γυνη σου, VIIII 12 πρός] τω, ὅ] ης, XVIIII 34 πρὸς τὴν νεωτέραν] τη νεωτερα, XXIIII 2 πάντων τῶν αὐτοῦ] των αυτου παντων, XXX 33 μοι] μου, ἐάν] αν, XXXII 6 ἀνέστρεψαν] απεστρεψαν,

XXXVII 2 κατήνεγκαν] κατηνεγκεν, αὐτῶν] αυτου, 6 ἐνυπνιάσθην] ενυπνιασαμην, XXXXII 28 ὁ θεὸς ἡμῖν] ημειν ο θ̅ς̅, XXXXVIIII 1 ἀπαντήσει] απαντησετε, L 1 ἐπὶ] κατα.

Die Lesarten, welche der Wiener Codex allein zu haben scheint oder sicherlich als älteste Quelle bietet, sind folgende:

VII 23 Νῶε] μονος (vgl. μονος νωε *AF*), VIIII 12 ἥ] οση (vgl. ** *A*, οσα *rec.*), 27 οἴκοις] σκηνωσεσειν, XV 1 ὑπερασπίζω] υπερασπιω, 2 οὗτος] αυτος, XV 5 ἐξαριθμῆσαι] εξαριθμησασθαι, XVIII 15 ἄγγελοι] ανδρες, XXIIII 9 ἔθηκεν] επεθηκεν, 11 ἐκοίμισε] εκοιμισαν, 19 ἄν] ου, 25 τοῦ καταλῦσαι] καταλυσεως, XXV 28 ἡ θήρα αὐτοῦ βρῶσις αὐτῷ] εθηρα αυτω βρωσιν, XXX 32 παρελθέτω] και περιελθε, πάντα τὰ πρόβατά σου] τα προβατα σου παντα (πάντα *om. A*), 37 ἐφαίνετο ἐπὶ ταῖς ῥάβδοις τὸ λευκὸν ὃ ἐλέπισε ποικίλον] και εφαινετο το λευκον επι ταις ραβδοις ο ελεπισεν ποικιλας, XXXI 25 ἀδελφούς] οφθαλμους, 27 ἄν σε] σε αν, XXXII 6 σου] σοι, 7 διεῖλεν] επιδιειλεν, 15 δέκα] εκατον, 16 ποιεῖτε] ποιησαται, 26 καὶ εἶπεν] ειπεν δε, XXXV 4 κατέκρυψεν] εκρυψεν, 29 τὸ γένος] τον λαον, XXXVII 3 ἠγάπα] ηγαπησεν, 9 ἕνδεκα] οι, XXXVIIII 13 καταλιπὼν ... ἔφυγε] κατελιπεν — και εφυγεν, 17 ἐμπαῖξαι] εμπεζιν, XXXX 17 κατήσθιεν] κατησθιαν (vgl. κατήσθιον *rec.*), 22 αὐτοῦ] αυτω, XXXXI 24 εἶπα οὖν] ειπεν δε, ἀπαγγέλλων] αναγγελλων, 30 πλησμονῆς] πλησμοσυνης, Αἰγύπτῳ] αιγυπτου (vgl. τη γη αιγυπτω *AD*, γη αιγυπτου *c*), 31 ἐπιγνωσθήσεται] επιαισθησεται (?), 32 ταχυνεῖ] ου βραδυνει, XXXXII 22 λέγων] εγω, 23 γάρ] δε, 24 προσῆλθε] απηλθεν, 27 δοῦναι] εισδουναι, αὐτοῦ] αυτων, 30 κατασκοπεύοντας] κατασκοπευσαντας, XXXXIII 7 ὅ τι] τι (ει *AD*), 8 σύ] σοι, 10 ὑπεστρέψαμεν] απεστρεψαμεν, 12 μεθ'] αφ, 14 ἀποστεῖλαι] αποστιλατε, 15 κατέβησαν] εκατεβησαν, 18 εἰσήχθησαν] εισελθοσαν, 21 τό] και, XXXXVIII 17 κατεφάνη] εφανη, ἀντελάβετο] επελαβετο, 22 ὑπέρ] παρα, XXXXVIIII 29 θάψετε] θαψατε, 30 τῷ] ο εστιν, L 1 ἐφίλησεν] κατεφιλησεν, 4 ἐπεὶ δέ] και.

Zum Schlusse sei noch ein Wort über die beiden Blätter mit dem Lucas-Evangelium hinzugefügt. Dass dieselben mit den Londoner Fragmenten (Evv. I) und den Vaticanischen (Evv. Γ) zu einer und derselben Handschrift gehörten, ist eine Entdeckung Const. Tischendorf's, welcher in den »Monumenta sacra inedita sive reliquiae antiquissimae textus novi testamenti graeci«, Lipsiae 1846, über unsere Blätter bemerkt:

Nec vero aeque ac Vaticanae reliquiae folia duo latuerunt quae Vindobona possidet. Iam enim Lambecius ea in suo de bibliotheca Caesarea commentario descripsit, eoque duce Montefalconius et Westenius illustrarunt. Quum vero cum celeberrimis Vindobonensibus Geneseos fragmentis in unum compacta essent, obtinebat opinio, et haec et illa eiusdem codicis reliquias esse. Quod primus negavit Hermannus Treschow in Tentamine descriptionis codicum etc. 1773, p. 124. Et recte quidem; quid quod mirum est in eum errorem aliquem incidere potuisse. Idem Hermannus Treschovius totum textum descripsit (l. l.); quem insecutus passimque, ut sibi videbatur, correcturus lectiones variantes dedit Franciscus Carolus Alter in editionis Ni Ti vol. I, p. 999—1001. Viennae 1787. Sed a neutro hi versus quamvis pauci recte lecti sunt. Male enim legit Treschovius ωμιλειν pro ομιλειν, Alterus συνζητειν pro συνζητιν, uterque συν υμων pro συν υμιν (quod per compendium υμι scribitur), Alterus γεγραμενα pro γεγραμμενα. Item monstrosum quid codici obtrusit, quum legi diceret απιστουντων και των αυτων. Quod ut efficeret, miro ille modo cum textu confudit numeros in margine notatos, τμ et ς̄, qui quidem in codice sub ϵ in ϵτι positi sunt, ita ut imperitis videri possint ad αυτων pertinere. Denique non debebat referre Treschovius bis esse ιηρουσαλημ, quum in codice esset ιηλμ, neque Alterus π̅ν̅μ̅α̅ pro π̅ν̅α̅ recte notavit. Praeterea ne quis post me codicem inspecturus fallatur eo in quo explicando diu ipse laboravi, notandum est, duobus locis in margine legi videri numeros (ad ειπων εδιξεν et ad ρες τουτων) qui a scriptura folii aversi arctius imposita profecti sunt.

Einen weiteren beträchtlichen Rest dieser Evangelien-Handschrift bewahrt die Klosterbibliothek von Patmos. Erst nach Tischendorf's Aufenthalt daselbst hat Sakkelion auf dem Grunde eines mit alten Papieren gefüllten Koffers die 33 kostbaren Blätter entdeckt und für Tischendorf eine Abschrift angefertigt, der die Varianten in der achten grossen kritischen Ausgabe des Neuen Testamentes benützte. Eine Ausgabe der Blätter verdanken wir L. Duchesne in den »Archives des

Missions scientifiques et littéraires«, Paris 1876, S. 386—419, welche wie die Tischendorf'schen Umschriften in Uncialen nur einen Theil der graphischen Eigenthümlichkeiten wiedergibt.

Auch die Umschrift unserer zwei Lucasblätter bei Tischendorf bemerkt Vieles von dem, was auf denselben sichtbar ist und durch den Druck leicht dargestellt werden kann, nicht, wie denn die in dem Facsimile fast überall noch deutlich erkennbare Punktirung an etwa dreissig Stellen vernachlässigt ist. Schlimmer ist es, dass er übersah, dass in der zweiten Zeile das Wort ЄΚΑΤΟΝ von derselben Hand mit Silberschrift durch Striche und Punkte getilgt erscheint. In Bezug auf die Setzung von Punkten, den Gebrauch von Abkürzungen und Ligaturen, die Verkleinerungen der Buchstaben am Zeilenende unterscheidet sich die Evangelien-Handschrift nur wenig von den Genesisblättern, wohl aber durch kalligraphische Schönheit und Sauberkeit. Tischendorf weist dieselbe dem VI. Jahrhundert zu. Ich glaube nicht, dass Gründe dagegen sprechen, sie dem V. Jahrhundert zuzuweisen.

Wenn man blos den Schriftcharakter der Genesis- und Lucasblätter vergleicht, könnte man leicht die Meinung fassen, dass jene um Vieles jünger als diese sind und Lambecius' früher angeführte Annahme, dass unsere Bilderhandschrift aus dem IV. Jahrhundert stamme, völlig in der Luft schwebe. Gewichtige Gründe werden nach dem gegenwärtigen Stande unseres Wissens selbst gegen diesen hohen Ansatz nicht aufzubringen sein. Die sorgfältige und prächtige kalligraphische Ausführung der Evangelien weist neben der flüchtigeren und mehr handwerksmässigen Herstellung der Genesis nicht so sehr auf verschiedene Jahrhunderte als auf verschiedene Kreise und ihre Bedürfnisse. Die Evangelienhandschrift war vermuthlich Schaustück einer reichen Kirche und für diese als exemplar unicum aus der Werkstatt eines bewährten Kalligraphen hervorgegangen; die Genesis war ein Exemplar von vielen dieser Art, mehr ein Volksbuch, bestimmt, zur Erbauung und Belehrung von Hand zu Hand zu gehen.

III.

DIE TEXTBILDER.

Der Schreiber der Wiener Genesis war darauf bedacht, dieses Manuscript für eine Ausschmückung mit Bildern vorzubereiten. Er schrieb nur die Hälfte der Seite voll, ging zwar zuweilen auch ein paar Zeilen über diese Hälfte herunter, liess aber regelmässig den übrigen Raum für die Anbringung von Bildern frei. Diese füllten, entweder eingespannt in eine rahmenbildende rothe Linie oder ohne jede Umgrenzung, die untere Hälfte des Blattes. Es wurden theils volle Bilder ausgefüllt, so dass der Grund ganz mit Farbe bedeckt wurde, oder es wurden nur Figuren und Beiwerk gemalt und das Alles ohne eine den Raum zusammenschliessende Behandlung des Hintergrundes auf das Purpurpergament gesetzt. Und zwar geschah beides von den verschiedenen Malern oder, wie wir besser sagen könnten, verschiedenen Gruppen von Malern, die sich an der Ausführung dieser Bilder betheiligten.

So mannigfaltig die Behandlung der einzelnen Blätter ist, die Farben, deren sich die verschiedenen Maler bedienen, sind dieselben. Für die gelben und braunen Töne dienten Erdfarben, theils gebrannt, theils ungebrannt, verschiedentlich untereinander und mit Weiss oder Schwarz gemischt. Das Weiss ist entfetteter Kalk wie schon in Pompeji und noch bei den italienischen Frescanten, niemals eine der in moderner Zeit für diese Zwecke gebrauchten Metallfarben. Bei dem Grün möchte ich es unentschieden lassen, ob grüne Erde gebraucht wurde oder ob es in allen Fällen eine Mischung von Ocker und Blau ist; dass Blau, auch wenn man die zweite Möglichkeit annimmt, häufig zugemischt wurde, ist zweifellos. Das Blau ist zerriebener Lasurstein. Ein grelles Eisenroth wurde gerne verwendet. Es ähnelt in seiner Färbung oft dem Zinnober. Von organischen Farben wurde Purpur gewählt, tiefroth wie Carmin, jedoch, wo er Flächen bedecken sollte, immer mit Weiss gemischt und nur für die Schatten ungebrochen gebraucht; auch das Eisenroth wurde mit dieser tiefen Purpurfarbe abschattirt. Eine andere Purpurfarbe ist ein stumpfes Violett, mehr gegen das Blau zu als gegen das Roth und immer an deckendes Weiss gebunden. Das Schwarz scheint Rebschwarz zu sein. Es tritt selten rein auf; zumeist ist es bei den grauen und bräunlichen Tönen beigemischt. Gold wurde zuweilen aufgesetzt, niemals glatt polirt. Das Bindemittel ist harzig. Die Farben, mit Ausnahme des rothen Purpurs, wo er die Schattirung bildet, wurden immer vollständig deckend verwendet; nur auf den letzten Blättern wurde im Hintergrunde einzelnes Detail auf die deckende Farbenschichte auflasirt.

Da uns von dieser Handschrift nur die Reste der ersten fünfzehn Binionen erhalten sind,[1] können wir natürlich nicht mehr mit Sicherheit sagen, welcher ihr ursprünglicher Umfang war. Wenn wir aber von den späteren griechischen Handschriften zurückschliessen dürfen, so war auch diese Handschrift ursprünglich als Hexateuch gedacht. Supponiren wir also einen Hexateuch, der

[1] Vergl. S. 138.

auf dieselbe Weise hätte durchgeführt werden sollen wie diese fünfzehn ersten Binionen. Es kommt dabei gar nicht darauf an, ob es gelungen ist, ein so umfangreiches Werk wirklich durchzuführen; schon die Absicht erforderte Vorsichtsmassregeln, die eine Vollendung des Werkes in einer nicht zu ausgedehnten Zeit überhaupt möglich machten. Diese ersten fünfzehn Binionen umfassen 50 Capitel. Auf diese entfallen, wenn wir alle diese Binionen vollständig erhalten denken, 120 Bilder. Darnach kommen auf die übrigen 161 Capitel von Exodus, Leviticus, Numeri, Deuteronomium und Josua 386 Bilder. Da von dem 50. Capitel der Genesis nur ein Theil illustrirt ist, so fügten sich an die 120 Bilder der uns theilweise erhaltenen fünfzehn ersten Binionen noch vier Darstellungen zur Genesis enthaltende Bilder an. Dies ergibt für den ganzen Hexateuch die Summe von 510 Bildern.

Bis zum elften Binio, das ist bis zur 33. Seite der uns erhaltenen Blätter, lassen sich zwei Maler unterscheiden, die beide geschickte Miniaturisten sind, beide geschulte Buchmaler und die Beide nicht allein sondern mit Hilfsarbeitern schaffen. Dem Einen fielen die ersten acht Binionen (Tab. I—X, S. 1—20), dem zweiten der neunte und zehnte Binio (Tab. XI—XVI, S. 29—32) zu. Den ersten, als den einfachen Büchermaler, will ich den Miniaturisten nennen, den zweiten, den erfindungsreichsten der Maler, die an der Verzierung dieses Manuscriptes arbeiteten, weil er sich durch eine eigenthümliche, vorzügliche Behandlung des Colorites auszeichnet, den Coloristen. Er arbeitet bedachtsamer, umständlicher als der erste und bedurfte daher längerer Zeit. Man müsste sich das so vorstellen, dass etwa zuerst acht Binionen dem Einen, acht dem Anderen zugedacht wurden. Als sich aber im Laufe der Arbeit herausstellte, dass nicht nur der Colorist länger brauchte als der Miniaturist sondern auch, dass man mit der Arbeit überhaupt nicht so zu Stande kam, als man vielleicht gedacht hatte, habe man andere Leute herzugerufen, das Werk zu beschleunigen, Leute, die nicht vom Handwerke waren sondern die bei Ausführung von Wandgemälden oder Tafelbildern sich einen breiteren Stil angeeignet hatten, die illusionistische Malweise, die damals noch die Kunst beherrschte, und die durch die Uebertragung ihres Stiles in die Buchmalerei unser Manuscript zu diesem eigenen Denkmal und Zeugniss für die spät antike Malerei machten, als das es immer ein Gegenstand des Interesses und des Studiums bleiben wird. Wir nennen diese Gruppe von Malern die Illusionisten. Es sind drei: der erste von ihnen bemalte den elften und zwölften Binio, der zweite den dreizehnten und wahrscheinlich auch den fehlenden vierzehnten Binio; denn wir sehen, dass beim fünfzehnten Binio wieder eine neue Hand einsetzt. Es malte also der erste dieser Illusionisten Fol. XVII und XVIII, d. i. S. 33—36, der zweite Fol. XVIIII—XXII, d. i. S. 31—44, der dritte Fol. XXIII—XXIIII, d. i. S. 45—48. Man sieht, es werden die Binionen nicht mehr acht zu acht vertheilt sondern zwei zu zwei und an dem Manuscripte arbeiteten nicht mehr, wie es ursprünglich beabsichtigt war, zwei sondern fünf verschiedene selbstständige Maler. Die Genesis hatte 16 Binionen umfasst, von denen der letzte fehlende nicht vollständig damit ausgefüllt war. Es war davon die Hälfte dem Miniaturisten, die Hälfte dem Coloristen gegeben worden. Als man dem zweiten bedächtigen Maler, weil er bei seiner gewissenhaften Behandlung und der genialischen Versenkung in den Stoff langsam vorwärts kam, wieder sechs von seinen Binionen abnehmen musste, konnte man einen Theil davon einem Werkstattgenossen geben, nämlich einem Gesellen, der unter Leitung des Miniaturisten schon das Bild mit dem Regenbogen, aber nicht mehr ausgeführt hatte und dem nun als dem zweiten Illusionisten der dreizehnte und vierzehnte Binio, S. 37—44 unseres Textes, zugetheilt wurden. Das heisst also, schon als er bei seinem zweiten Binio angelangt war, hatte der Miniaturist, den wir uns gerne als den Meister der Werkstatt, in der die Genesis entstand, vorstellen möchten, einen neuen Gesellen aufnehmen müssen und, als er sah, wie anstellig sich dieser zeigte, und zugleich, wie langsam der Colorist fortschritt, diesem illusionistisch arbeitenden Gesellen einen Theil des Manuscriptes zu selbstständiger Bearbeitung übergeben und, weil der eine die

Probe bestanden hatte, sogleich noch zwei andere Wand- oder Tafelmaler in seine Werkstatt gerufen, die nun das Bibelwerk mit weiterfördern sollten und das ganz anders durchführen konnten als die schwachen Gehilfen, die sonst noch an der Seite des Miniaturisten und der des Coloristen beschäftigt waren. Besehen wir uns nun die von diesen fünf Männern gearbeiteten Bilder, wobei die folgende Beschreibung, die sich hauptsächlich mit der Vertheilung der Farben beschäftigt, fördern möge.

Fol. I, 1.

Der Sündenfall, Genesis III, 4—13. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius[1] III, Tav. 1; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel[2], p. 55; Stich von Anton Schlechter bei Kollar[3] III, p. 6; anonyme Lithographie bei Garucci[4] III, Tav. 112, 1.)

Den Grund bildet das Purpurpergament, das Bild ist mit einer eisenrothen Linie umrandet. In continuirender Darstellungsart erscheinen Adam und Eva dreimal im Paradiesesgarten: zuerst links übernimmt der nackte Adam von der nackten Eva die Frucht; Adams Hautfarbe ist wie auch weiterhin röthlich, die Evas weisslich, beider Haare sind blond. Sie erscheinen dann mitten zum zweiten Male, gebückt nach rechts schreitend, Blätterbüschel vor die Scham haltend;[5] endlich nach links gewendet in einem Busche versteckt, aus dem nur die Köpfe heraussehen. Auf sie deutet die Hand Gottes, die in einem Kreissegmente mitten oben erscheint; der Aermel ist weiss mit rosenfarbnen Borten. Das Kreissegment ist mit blauer Farbe gefüllt und weisslich und blau sind darin Wolkenstreifen angegeben. Die Bäume sind grün mit gelben Lichtern, die Früchte weiss, bräunlich schattirt, die Baumblüthen blau, die Blumen, die aus dem Grunde sprossen, rosenfarb.

Fol. I, 2.

Die Austreibung aus dem Paradiese, Genesis III, 14—24. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. I; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 56; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 6; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 112, 2.)

Den Grund bildet das Purpurpergament, das Bild ist mit einer eisenrothen Linie umrandet. In continuirender Darstellungsart erscheinen erst Adam und Eva, in braunen Röcken von Fellen in dem Garten gegen das Thor zuschreitend, hinter ihnen der Apfelbaum, wie vorher colorirt, um den sich die Schlange windet; sie ist auf dem Rücken rothbraun, auf dem Bauche weiss. Das Kreissegment oben ist mit blauer Farbe gefüllt, die Wolkenstreifen darin sind weiss und dunkelblau. Die Hand Gottes zeigt nach rechts. Der Aermel wie auf dem vorhergehenden Blatte. Das Paradiesesthor hat weisslichen, steinfarben Rahmen; die Thürflügel sind blau, Eisen andeutend. Der Engel vor der Thüre in Gestalt der Niken hat weisse Flügel; er trägt ein hellblaues Kleid und einen rosenrothen Mantel, den ein gelber Gürtel zusammenhält, daneben die *ῥομφαῖα* als flammendes feuerfarbenes Rad. Dann zur Linken des Engels nach rechts die ersten Eltern in den braunen Pelzkleidern, umfasst von einer hohen Frauengestalt im blauen Kleide, das ein breiter gelber Streif verziert, mit rosenrothem Mantel und eisenrothen Schuhen. Es scheint mir die *λύπη* zu sein, der Adam und Eva von Gott überantwortet wurden (Genesis III, 16, 17).

[1] Commentarii de augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi, Vindobonae 1665—1679.

[2] Breviarium et supplementum Comment. Lambecian. sive catalogus et recensio specialis Codd. Msptorum. Graecorum etc., Vindobonae 1690.

[3] Commentarii de aug. Bibl. Caes. Vindob., editio altera opera et studio Adami Francisci Kollarii, Vindob. 1766—1782.

[4] Storia della arte cristiana nei primi otto secoli, Prato 1873 ff.

[5] Der Stecher hat ihnen fälschlich schon in der ersten Scene Blätter vor die Scham gezeichnet.

Fol. II, 3

Die Sintfluth, Genesis VII, 19—VIII, 13. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius, Tav. III; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 57; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 7; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 112, 3.)

Die ganze Bildfläche ist mit Farbe bedeckt, so dass eine vollständige Bildwirkung entsteht; das Bild ist mit einer eisenrothen Linie umrandet, die zwischen sich und dem Bilde einen Streifen des Purpurpergamentes freilässt. Von einem blauweisslichen schweren Wolkenhimmel stürzt der Regen herab, nur dass hie und da in die bläulichen Farbtöne bräunliche Tropfen und Striemen eingeschaltet sind, die, gegen den Meereshorizont vorherrschend, die Vertiefung des Bildes hervorbringen. Die Fluth ist ebenfalls weissblau und die Schwimmenden und die todten Körper, die in ihr gesehen werden, nehmen vom Wasser die bläuliche Färbung an, jedoch so, dass an den vordersten die rosige oder gelbliche Localfarbe der Gewänder noch durchschimmert. Die ertrinkenden Thiere erscheinen graublau; die mitten schwimmende Arche, die sich in drei Etagen erhebt, ist grauschwarz.

Fol. II, 4.

Noah geht aus der Arche und opfert, Genesis VIII, 14—20. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. IV; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 58; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 7; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 112, 4.)

Den Grund bildet das Purpurpergament; ein Rand war vorhanden, ist aber abgesprungen. Links erhebt sich der felsige Gipfel des Berges, auf dem die Arche stehen blieb; sie ist wie auf dem vorhergehenden Bilde schwarzgrau, mit blauen Eisenreifen beschlagen. Aus der Thüre ist Noah mit Söhnen und Schwiegertöchtern getreten: er ist weisshaarig, im weissen Mantel, von den Frauen die vorderste im rosafarbenen, die zweite im blauen Mantel, von den Söhnen der zu seiner Rechten im weissen, der zu seiner Linken im braunen Mantel. Sie lassen die Thiere an sich vorbeipassiren: Pärchen von Löwen, Elephanten, Eseln, Pferden, Kameelen, Bisamochsen, Schweinen, Ziegen, Hunden (?), Schlangen sind auch durch die Farbe charakterisirt, darüber in der Luft Vögel: grüne Papageien, Adler, Schwan u. s. w., die aus der Dachöffnung der Arche geflogen und zum Theile noch am Dachesrande sitzen. Ein Bodenstreifen, der sich vom Sockel der Arche durch die Mitte des Bildes zieht, scheidet diese Scene von einer anderen, wo zuerst am Rande rechts ein grauvioletter Brandaltar, auf dem rothe Flammen züngeln, erscheint; hierauf Noah, wieder wie oben weiss gekleidet aber so, dass das schwarz bebänderte Unterkleid durch eine bläuliche Abschattirung von dem grünlich abschattirten Oberkleide deutlich unterschieden ist; er opfert auf einem Steine ein Böcklein, dessen Blut ein untergestelltes, goldenes Becken auffängt; dann liegen gegen den Berggipfel zu schon entseelte Thiere, erst eine Taube, dann ein Schwein, dann ein Bisamochse und darüber ein blauer Vogel mit goldschimmernder Brust, vielleicht eine Wildente?

Fol. III, 5.

Gott errichtet mit Noah einen Bund, Genesis IX, 8—15. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. V; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 59; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 9; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 112, 1.)

Die Bildfläche bis auf einen oberen Streifen mit Farben bedeckt und mit einer rothen Linie umrandet. Der Regenbogen erhebt sich vor einem wolkigen Abendhimmel, der von rosigem Widerschein durchzogen ist. Der Bogen besteht aus einer Reihe abgetonter Streifen, die aussen mit kräftigem Blaugrün beginnen, sich in lichteren Nuancen von Grün bis zu einem weissen Streifen mitten fortsetzen, von wo dann wieder hellrosenfarbige Bänder beginnen, die absteigend mit einem feurigen

Rosastreifen schliessen. Das Kreissegment oben, aus dem die Hand Gottes hervorragt, — der Aermel ist ockergelb mit goldenen Borten — ist blau mit weissen Wolkenstreifen. Von den Männern unter dem Bogen, Noah, dem dritten in der Reihe, der mit zurückgeworfenem Kopfe aufwärts blickt, und seinen drei Söhnen, trägt der erste links einen weissen Mantel, der zweite einen dunkelgelben, Noah einen weissen und der vierte wieder einen gelben.

Fol. III, 6.

Noahs Trunkenheit, Genesis VIIII, 20—27. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. VI; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 60; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 9; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 113, 2.)

Den Grund bildet das Purpurpergament, das noch einmal lasirend mit dunklerer Purpurfarbe überzogen wurde; das Bild ist mit einer eisenrothen Linie umrandet. Zuerst ist von diesen in continuirender Darstellungsart erzählten Scenen aus dem Leben Noahs eine dargestellt: Noah und seine Söhne in Unterredung dabei Canaan, der Sohn Chams, — was sich noch auf den Text der vorhergehenden verlorenen Seite bezieht (Genesis VIIII, 18). Noah sitzt auf einem lichten Holzstuhl mit blauem Kissen; er trägt einen weissen Mantel, von den Söhnen der vorderste blaues Kleid und rosenfarbenen Mantel, der zweite rothes Kleid und weissen Mantel, der dritte ein gelbes Kleid und blauen Mantel. Darüber erhebt sich der Weinstock mit abwechselnd grünen und blauen Blättern mit gelben Rippen; die Trauben sind rothlila. Dann tritt Cham zu seinen Brüdern und verspottet den Vater. Dann das Gemach, in das Sem und Japhet, nach rückwärts schreitend, mit einem rosenrothen Tuche eintreten, um den halbnackten Noah, der mit auseinandergeschlagenem gelben Mantel auf einem rosenfarbenen Lager liegt, zu bedecken. Das Gemach ist weisslichgrau, die Decke gelb; an dem Fensterchen ist der Versuch gemacht, das grünliche Glas der Scheiben darzustellen.

Fol. IIII, 7.

Abraham und Melchisedek, Genesis XIIII, 17 -20. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. VII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 61; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 10; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 113, 2.)

Den Grund bildet das Purpurpergament, die Randlinie ist eisenroth. In continuirender Darstellungsart erscheint in einem oberen Streifen Abraham nach der Schlacht und führt Loth und seine Habe zurück, während ihm der König von Sodom entgegenkommt. Abraham, weisshaarig, ist weiss gekleidet, das Untergewand hat schwarze Streifen; der König trägt lange Haare, ein weisses Untergewand, einen dunkelvioletten Mantel mit goldener Borte und einen goldenen Stirnreif. In der Gruppe der Familie Loths links trägt die erste Frau goldene Gefässe; ihr Mantel ist graugrün, der der zweiten eisenroth, der der dritten blau, das Kleid des folgenden ersten Jünglings ist weiss, das des letzten hochroth. Die Heerde bewegt sich theils auf einem grüngrauen Bodenstreifen vor Abraham vorbei, theils steigt sie einen felsigen Abhang hinab, der mit grünlichen und bräunlichen Tönen so aufgehöht ist, dass das Purpurpergament den Mittelton bildet, und dort erscheint unten Abraham nochmals, gekleidet wie oben, mit bedeckten Händen vor Melchisedek, der ihm mit einer goldenen Weinkanne und einem Brote entgegenkommt. Andere goldene Gefässe stehen auf dem Felsen hinter Abraham; das Gold ist grösstentheils abgerieben; sie sind auf unserem Lichtdrucke nicht zu erkennen. Melchisedek's Tracht ist gleich der des Königs von Sodom, nur dass bei ihm auch die weissen Hosen und die hochrothen Stiefel sichtbar werden, die bei dem anderen das vorüberschreitende Kleinvieh verdeckt. Das Ciborium hinter Melchisedek hat goldene Säulen und ein Dach, das innen ockerfarb, aussen graublau erscheint. Der Altartisch

darunter ist mit einem weissen Tuche bedeckt, wobei sehr gut die Verdunklung durch die Beschattung mit grauen Tönen wiedergegeben ist. Das Tüchelchen, das oben auf der säulenverbindenden Stange hängt, ist blau mit weisser Musterung und goldener Borte, das Futter rosafarb und weissgetüpfelt.

Fol. IIII, 8.

Abraham wird grosse Nachkommenschaft verheissen, Genesis XV, 1—5. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. VIII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 62; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 10; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 113, 4.)

Den Grund bildet das Purpurpergament, das Bild ist nicht umrandet. In continuirender Darstellungsart ist zuerst Abraham dargestellt, in seinem Schlafgemache, das durch zwei weisse gedrehte Säulen angegeben ist, worüber ein rosenfarbenes Tuch hängt. Das Bettgestelle, der Schemel und die Thüre, durch die Abraham dann heraustritt, sind hellgelb, der Bettbehang an der Längsseite eisenroth mit Reihen von erst weissen Blüthen, dann ockergelben, blauen, purpurrothen, wieder weissen und dann in derselben Ordnung fort; die Schmalseite hat einen blauen Behang mit bunten Zickzacklinien. Die Matratze ist gelbgrün mit dunkelgrünen Eckverzierungen. Abraham ist wie auf der vorhergehenden Seite in weisse Kleider mit schwarzen Streifen gehüllt. Das Kreissegment mit der Hand Gottes ist wieder blau, der Aermel diesmal weiss mit gelber Doppelborte; ebenso im zweiten grösseren Kreissegmente, das mit weissen Sternen besät ist, zu dem Abraham, der mit verhüllten Händen vor die Thür getreten, aufblickt. In einem zweiten Streifen darunter lehnt Elieser schlaftrunken auf einem Stocke. Er trägt ein ärmelloses rosafarbenes Kleid und wickelt in der Morgenkühle die Hände in einen blauen Mantel. Die Stiefel sind gelb und mit Riemen gebunden. Die Heerde lagert um einen Baum, dessen Laubbüschel fast ornamental aus übereinander gelagerten Schuppen gebildet sind; oben liegt ein blauer Lichtstreifen, an den sich eine gelbe Schuppenzone und daran eine grüne auf dunkler Unterlage schliesst.

Fol. V, 9.

Loth flieht aus Sodoma, Genesis XVIIII, 12—26. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. VIIII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 63; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 11; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 114, 1.)

Den Grund bildet das nicht umrandete Purpurpergament. In zwei übereinander gelegten Streifen ist in continuirender Darstellungsart dargestellt, oben, wie die Engel Loth aus dem als befestigte Stadt gebildeten Sodom zu drängen suchen, dann, wie Loth mit seiner Familie flieht. Der Maler hat zur Frau und den Töchtern Diener hinzugefügt. Die Engel sind weiss gekleidet, Loth weiss mit schwarzen Streifen, wie früher Noah und Abraham; der Knecht ihm zunächst hat ein rosafarbenes Kleid und gelben Mantel, der zweite ein blaues Kleid und weissen Mantel. Von den Frauen trägt die vorderste ein gelbes Kleid mit schwarzen Tupfen und einen weissen Mantel, die andere ein blaues Kleid und einen rosafarbigen Mantel. Die Stadt oben ist grauweiss; über ihr erheben sich grüne Bäume mit blauen Wipfeln, von denen einige nicht wie auf Fol. IIII ornamental gebildet sondern an eine malerische Darstellung von Cypressen anklingend. Unten ist über der Stadt ein Streifen blauer Himmel gespannt, der in purpurfarbene Wolken übergeht, aus denen das Feuer in die Stadt fällt. Die Salzsäule ist weiss. Loth ist wieder weiss gekleidet; bei den Uebrigen jedoch, mit Ausnahme der ersten Frau, die, als vorgetreten, mit der zweiten der oberen Gruppe identisch ist, sind die Farben der Gewänder willkürlich verändert.

Fol. V, 10.

Loth wird von seinen Töchtern trunken gemacht, Genesis XVIIII, 29—35. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Taf. X; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 64; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 11; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 114, 2.)

Den Grund bildet das nichtumrandete Pergament. In continuirender Darstellungsart stehen vor einem schräg aufsteigenden Felsen die Töchter Loths. Eine Säule hinter ihnen mit einer geborstenen daneben deutet eine der ältesten Ruinenlandschaften aller Kunst an. Das vorderste der Mädchen, dass dem auf eisenrother Matratze liegenden weissgekleideten Vater die Schale reicht, trägt dunkelviolettes Kleid und gelben Mantel, das andere blaues Kleid mit eisenrothem Mantel. Darüber schreiten sie in gleicher Kleidung, sich berathend, dem nochmals hingelagerten Loth zu, der schon die gelbmantelige in den Armen hält.[1]

Fol. VI, 11.

Abrahams Rückkehr von der versuchten Opferung Isaaks, Genesis XXII, 15—19. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XI; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 65; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 12*; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 114, 3.)

Den Grund bildet das nicht abgegrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart ist in einem oberen Streifen, erst nach links gewendet, der weiss gekleidete Abraham mit verhüllten Händen vor einem Engel dargestellt, der, geflügelt, in Gestalt einer Nike, mit einem Stabe in der Linken, in einem blauen Kreissegmente schwebt. Er ist weiss gekleidet; das Unterkleid hat violette Streifen; er trägt einen weissen Stirnreif. Dann ist Abraham nochmals dargestellt, wie er sich nach rechts zu seinen Knechten wendet, die ihn, auf einem Stein sitzend, erwarten. Der Vordere trägt ein gelbes Gewand und einen blauen Mantel; der Andere ist in einen eisenrothen Mantel gekleidet, der mit tiefer Purpurfarbe schattirt ist. Die Felsstücke ziehen sich nach unten und dort erscheint Abraham zum dritten Male, vor seinem aus röthlichen Häuten gebildeten Zelte sitzend, das neben dem Brunnen, wo er mit Abimelech geschworen, aufgeschlagen wurde. Die beiden Knechte stehen vor ihm, wie oben gekleidet, nur dass jetzt auch das grüne Unterkleid des rothmanteligen sichtbar ist. Die amphorenartige Oeffnung des Brunnens ist grau.

Fol. VI, 12.

Abrahams Knecht zieht nach Mesopotamien, Genesis XXIIII, 1—11. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 66; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 12*; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 114, 4.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart ist zuerst in einem oberen Streifen Abraham, wie gewöhnlich gekleidet, dargestellt, vor ihm gebückt sein Knecht, in eisenrothem Kleide und blauem Mantel, der mit an Abrahams Hüfte gelegter Rechten schwört; dann ist im selben Streifen der Knecht wieder gebildet, wie er die geschmückten und beladenen Kameele wegführt; endlich unten, wie er vor der Stadt Nachor die Kameele am Brunnen lagert. Die Stadt hat violettlichgraue Mauern, rothe und grünliche Dächer.

[1] Dieses Paar hat der verschämte Stecher des Garucci nur durch einen verschwimmenden Umriss angedeutet.

Fol. VII, 13.

Abrahams Knecht trifft Rebekka an dem Brunnen, Genesis XXIIII, 15—20. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 67; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 12**; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 115, 1.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellung ist zuerst Rebekka, aus der Stadt kommend, dargestellt, in rosenrothem Gewande, mit weissem Kopftuche; sie trägt einen irdenen Krug auf der Schulter. Die Balustrade, an der sie vorbeischreitet, ist weiss. An der blauen Quelle, die ihr natürliches grasbewachsenes Ufer hat und nur an ihrem Ende mit einem steinernen Rande gefasst ist, liegt die Nymphe, mit hellblonden Haaren, sehr lichter Hautfarbe und einem dunkelviolетten Mantel. Unten an der Einfassung der Quelle erscheint Rebekka wieder und gibt Abrahams Knecht, der die Kameele herbeigeführt hat, aus ihrem Kruge zu trinken; er ist wie erst blau und roth gekleidet. Obschon nun auf der vorhergehenden Seite die Quelle als Ziehbrunnen gebildet war, erscheint sie hier an dem daranschliessenden Blatte als lebendiges Wasser, das noch überdies in antiker Weise personificirt ist. Der Wiesengrund, der bis zur Stadt hinaufreicht, ist stumpf graugrün.

Fol. VII, 14.

Abrahams Knecht beschenkt Rebekka, Genesis XXIIII, 23—31. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XIIII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 60; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 12**; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 115, 2.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart ist an der Quelle, die wie auf der vorhergehenden Seite gebildet ist und an der wieder die Nymphe sitzt, zuerst Rebekka, wie vorher gekleidet, dargestellt, der der Knecht die goldenen Spangen um das Handgelenk legt. Daneben die Kameelheerde an einem Baum, dessen Krone wieder in der ornamentalen Weise wie auf Seite 8 gebildet ist. Die Felsen ziehen sich links herunter zu einem zweiten Streifen; auf ihnen sitzt wieder der Knecht, der die vor ihm stehende Rebekka um ihre Herkunft befragt. Rechts ist ein Einblick in ein Gemach gegeben, wo Rebekka zu Laban spricht. Er trägt ein braunes Unterkleid und einen ockergelben Mantel; eine Magd, die Rebekka begleitet, hat ein violettes Kleid und einen gelben Mantel. Die Umrahmung von Gemach und Thüre ist steinfarb, die Thüre selbst holzgelb mit graulichen Eisenbeschlägen.

Fol. VIII, 15.

Esau verkauft seine Erstgeburt, Genesis XXV, 27—34. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XV; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 69; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 115, 3.)

Den Grund bildet das nicht umrandete Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart ist in einem oberen Streifen zuerst im rosenfarbenen Kleide Esau dargestellt, der, die Jagdbeute tragend, mit seinen Hunden heimkehrt; dann Jakob in grünem Rocke und eisenrothem Mantel, die Beine mit gelblichem Pelze umgeben, der ein Maulthier führt; dann in einem unteren Streifen Jakob im blauen Rocke, mit einem Topf und einem Schaumlöfel in Händen, an einem rothvioletten Herde — es scheint Kupfer gemeint zu sein — stehend, zu dem der jetzt grün und roth wie oben Jakob gekleidete Esau mit einem Napfe eilt; endlich Esau, wieder grün und roth gekleidet, mit dem gefüllten Napfe an einem Tische sitzend, zu dem Jakob, hier wieder im blauen Rocke, die Hände im Gespräche vorstreckend, getreten.

Fol. VIII, 16.

Isaak bei Abimelech, Genesis XXVI, 6—11. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XVI; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 78; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 115, 4.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart ist erst links oben Rebekka dargestellt, im rosenfarbenen Kleide und blauen Mantel, und neben ihr Isaak, im weissen schwarz getupften Rocke, mit feuerfarbenem Mantel, zu dem ein Bewohner von Gerar tritt, im blauen Leibrock und ockergelben Mantel, um ihn über Rebekka zu befragen. Eine vierte Figur am Rande ist völlig gleich mit Isaak gekleidet. Es wäre möglich, dass er mit dieser Figur wieder gemeint sei. Dann erhebt sich rechts der königliche Palast mit einer Warte und steinfarbenen Statuen auf der Mauer geschmückt. Die Mauern selbst haben im Lichte einen fleischrothen Ton; die Schatten sind stumpf grauviolett, die Dächer der Thürme dunkel graugrün. Vor dem Palaste scherzt Isaak mit Rebekka; aus einem Thurmfenster sieht Abimelech zu. Links erscheint der König wieder, vor dessen Thronsessel Isaak geführt wird. Abimelech ist wie die Könige von Sodom und Salem auf Seite 7 gekleidet, in dunkelviolettem goldverbrämten Mantel und mit einem goldenen Reifen um das Haupt. Von den Waffenträgern hat der zu seiner Rechten einen rosenfarbenen, goldverbrämten Rock und hält einen grauen Schild mit blauem Rande, der Andere ein gelbes Kleid mit Goldborten und einen rosenfarbenen Schild mit weissem Rande. Der Mann, der Isaak hereinführt, trägt ein weisses Unterkleid, ein gelbliches, an der rechten Schulter genesteltes Oberkleid mit einem eingesetzten Stücke in Helllila. Der Mann hinter dem Patriarchen trägt weisses Unterkleid und grüne Penula, eine Tracht, die für die christlichen Bischöfe und Priester später typisch geworden ist. Die weiter folgenden sind in Rosa, Hellgelb und Eisenroth gekleidet.

Fol. VIIII, 17.

Jakob verlangt die Schafe, welche fleckig fallen, Genesis XXX, 30—34. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XVII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 70; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16*; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 116, 1.)

Den Grund bildet das nicht begrenzte Purpurpergament. Auf einem sich abstufenden Wiesengrunde, auf dem sich rothe tulpenartige Blumen erheben, die wie auf den römischen und ravennatischen Mosaiken gestaltet sind, und worauf oben ein Baum steht, bei dem wieder das Laub der Krone erst durch ein blaues Segment, dann von Tupfenreihen gebildet wird, die sich von Hellgrün bis zum Schwarzgrün stufen, unten aber wieder mit einem blauen Streifen schliessen, steht in continuirender Darstellung zuerst Jakob in blauem Leibrock und rothen Mantel, mit Laban sprechend, der weisshaarig und, wie auch hier sonst regelmässig die Greise, weiss gekleidet ist. Dann sitzt Laban mitten zwischen seinen Hirten, mit vorgestrecktem Stabe die Aussonderung der fleckigen Thiere anordnend.

Fol. VIIII, 18.

Die geschälten Stäbe, Genesis XXX, 35—37. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XVIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 72; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16*; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 116, 2.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart ist in einem oberen Streifen zuerst Laban dargestellt, weiss wie früher gekleidet, der seinen Söhnen die einfarbigen Thiere zuweist. Der Sohn zu seiner Rechten hat ein rosenfarbenes Kleid und einen gelben Mantel darüber, der Andere ein eisenrothes und einen blauen Mantel. Dann folgt Jakob, der die scheckigen Thiere fortführt, im gelben Leibrock und rothen Mantel, endlich ein ockergelber

Hügel, auf dem wieder Labans Söhne erscheinen, ihre Heerden weidend. Unten, wo links Jakob die Stäbe von den Bäumen bricht, ist er im blauen Leibrock und rothen Mantel und ebenso rechts, wo er, auf einem grünen Hügel sitzend, die Stäbe schält.

Fol. X, 19.

Laban holt Jakob ein, Genesis XXX, 35—37. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XVIIII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 73; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16**; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 116, 3.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart sprengt rechts Laban, von seinen beiden Söhnen begleitet, über eine Wiese. Er erscheint wieder oben auf einem grünen Hügel, auf und um den Jakobs Heerde und Kameele lagern, von einem Hirtenknaben bewacht. Ein rother Fels erhebt sich in der Mitte des wiesengrünen Hügels; oben auf einer Fläche sind die Zelte Leas und Rachels aufgeschlagen und vor diesen spricht Jakob, blau und roth gekleidet, mit dem weissgekleideten Laban, von dessen Söhnen der eine grün, der andere roth gekleidet ist, so wie sie auch vorher auf den Pferden erscheinen. In den Zelten sitzt links Lea im eisenrothen Kleide und blauen Mantel, rechts Rachel im blauen Kleide und rosenfarbenen Mantel.

Fol. X, 20.

Laban sucht in den Zelten, Genesis XXX, 35—37. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XX; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 74; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16**; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 116, 4.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart führt zuerst rechts Jakob Laban zu den Zelten; links durchstöbert dieser das Zelt Leas, während Rachel am Eingang des anderen sitzt. Für die Farben vergleiche unsere Tafel B.

Fol. XI, 21.

Jakob erwartet Esau, Genesis XXXII, 6—8, 12—13. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXI; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 75; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16***; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 117, 1.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart kommen in einem oberen Streifen zuerst zwei Engel in Gestalt von Niken zu Jakob; sie sind missverstanden für die rückkehrenden Boten *(οἱ ἄγγελοι)*, die Jakob zu Esau gesandt hatte. Sie tragen weisse, bläulich schattirte Kleider; die Flügel sind ebenfalls weiss aber gelblich schattirt. Jakob, der mit ihnen spricht, hat ein blass fleischrothes Kleid an und einen gelben Mantel; der Baum hinter ihnen hat blaugrünes Laub, in das die Blätter gelbgrün eingezeichnet sind. In einem unteren Streifen theilt Jakob die Heerde. Er ist gekleidet wie oben. Von den Frauen zu seiner Rechten ist die ihm nächste in einen durchsichtigen weissen, die andere in einen eisenrothen Mantel gehüllt. Auf der anderen Seite trägt die erste Frau ein lichtfleischrothes Kleid und einen gelben Mantel, die zweite ein purpurrothes Kleid und einen eisenrothen Mantel; die Jünglinge sind in Blassgelb und Rosa gekleidet.

Fol. XI, 22.

Jakob sendet seine Heerden zu Esau, Genesis XXXII, 13—18. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 76; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16***; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 117, 5.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. Jakob, der mitten steht, ist in Weiss von zweierlei Abschattirungen gekleidet, der Knecht vor ihm in rothen Leibrock und blauen Mantel, der Knecht hinter ihm in blauen Leibrock. Die Laubkronen der Bäume haben oben einen lichtrosenfarbenen Streifen; daran schliessen sich die Blattschuppen in verschieden abgestuftem Grün; die untersten Blätter sind bläulich.

Fol. XII, 23.

Jakob führt die Seinen über das Wasser und ringt mit dem Manne, Genesis XXXII, 22—28. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tab. XXIII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 77; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16****; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 117, 3.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellung ist erst Jakob dargestellt, der seinen Frauen und Leuten voraus über die Brücke geschritten. Er ist in einen gelblichen Mantel gekleidet. Hinter ihm auf der Brücke zuerst eine in einen rosenfarbenen Mantel gehüllte Frau, auf einem weissen Kissen sitzend, das einem mit feuerrother Decke behangenen Maulthiere aufliegt; dann ein Jüngling, der sich über das Brückengeländer beugt, in graugrünem Leibrock und violettem Mantel; dahinter ein zweiter in zimmtfarbenem Mantel; dann wieder eine Frau in feuerrothem Kleide und grüngrauem Mantel auf einem Maulthiere mit rosenfarbener Decke. Dann schon jenseits der Brücke ein Mann in zimmtbraunem Kleide und ockergelbem Mantel, ein anderer in Blau und Rosenfarbe; in Rosenfarbe und Blau ist auch die nächste Reiterin gekleidet. Dann eine Reiterin in gelbem Mantel, woran sich noch Knechte in hellvioletten, gelben und eisenrothen Mänteln und weissen Unterkleidern schliessen. Jakob erscheint gleich nach seiner ersten Darstellung nochmals, mit dem weissgekleideten Manne ringend, hierauf noch einmal der Mann, der den zum dritten Male wiederholten Jakob segnet, und schliesslich der weiterziehende Trupp mit den Weibern. Die Erde ist röthlichgrau, die Brücke weisslich, das Wasser blaugrün.

Fol. XII, 24.

Der Herr segnet Jakob vor Sonnenaufgang, Genesis XXXII, 29—32. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXIIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 78; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 16****; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 117, 4.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. Es ist in continuirender Darstellung Jakob und der Mann im Gespräche gebildet; sie sind wie auf der vorigen Seite gekleidet; dann Beide nochmals, wie der Mann Jakob segnet; daneben sieht man das Ende der Brücke. In einem unteren Streifen Jakob, wie er die aufgehende Sonne betrachtet. Der Kern ist purpurroth und geht dann in rosenfarbene Strahlen über, die aussehen, als müssten sie durch eine dunstige Atmosphäre brechen. Hinter Jakob grauliche Felsen, rosig beleuchtet und sogar streifig in Feuerfarbe aufblitzend; rosiges Licht liegt auch auf den Kronen der Bäume.

Fol. XIII, 25.

Jakob zieht nach Bethel und vergräbt die fremden Götter, Genesis XXXV, 1—4. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXV, wiederholt bei de Nessel, p. 79; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 17; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 118, 1.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellung ist zuerst Jakob dargestellt, in gelben Kleidern, vor der Hand Gottes, die in einem blauen Kreissegmente erscheint. Der Aermel ist diesmal blauweiss. Dann Jakob, wie er zum Volke spricht, dass es die Kleider wechsle und die Bilder fremder Götter ausliefere. Ihm zunächst stehen zuerst, in ein

grünliches Tuch gehüllt, ein Mann, dann eine Frau mit blauem Kleide und rosenfarbenem Mantel, die dritte mit blauem Mantel, die vierte weiss mit gelbem Tuche. Dann sieht man einen Mann in rosenfarbenem Rocke, einen andern in weissem, der ein Laken hält, um darin die abzuliefernden Götter zu empfangen, einen dritten, der ein gelbes Kleid anzieht, und endlich an der anderen Seite der mit Götterbildern geschmückten Exedra einen Mann im gelben Rocke, der ein Gottesbild herunter nimmt. Die Köpfe der Menge, die hinter der geschlossenen Gruppe der Frauen und Jünglinge erscheint, sind stumpfrothbraun angelegt und die Umrisse darauf mit schwarzer Farbe gezeichnet. Dann führt rechts der Weg hinab, den die zusammengedrängte Gruppe der Frauen und Knechte gefolgt ist; ein Saumthier wird von einem Jünglinge nachgetrieben. Jakob war vorausgeschritten und beugt sich vor dem Altar, den er in Bethel errichtet und der in einem theaterförmigen Gebäude steht, das aussen eine Säulenhalle umgibt. Der Altar ist mit einem rothen Tuche bedeckt. Dann erscheint Jakob nochmals, wie er die Götterbilder unter einer Eiche vor der Stadt Sichem vergräbt.

Fol. XIII, 26.

Debora stirbt, Rachel stirbt und wird begraben, Genesis XXX, 8, 16 -20. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXVI; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 80; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 17; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 118, 2.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. Continuirende Darstellungsart. Unter einer Eiche, die wieder mit der öfter angegebenen ornamentalen Kronenbildung erscheint, mit einem blauen Streifen oben und verschieden abgetonten grünen Schuppen, steht das Bett mit der Leiche der Debora; der herunterhängende Behang ist weiss mit eisenrothen Blumen, die Decke gelb, das Kopfkissen braunroth, das Kleid der Verstorbenen weiss, ihr Kopftuch gelb. Von den klagenden Frauen hat die, die die Arme gegen den Himmel wirft, einen blauen Mantel, die sich die Haare rauft, einen fleischrothen. Dann zieht Jakob von Bethel weg; er trägt ein gelbes Unterkleid, darüber einen Mantel von lichter Zimmtfarbe; hinter ihm ein Greis, Isaak, im weissen Kleid und einem gelben Mantel; der Mantel des jungen Mannes zwischen ihnen ist lilafarb, der jenes vor Jakob blauviolett. Die Köpfe der hinten drängenden Menge sind im stumpfen Violett angelegt, die Umrisse schwarz eingezeichnet. Die Frauen auf den Kameelen sind rosenfarb, blau, violett und gelb gekleidet. Im unteren Streifen ein Hügel, auf dem sich die Heerde zerstreut, dann vor zwei Zelten die sterbende Rachel, daneben die Wehmutter mit dem kleinen Benjamin, daneben Isaak, der weinende Jakob und die anderen Männer. Dann rechts das Grabmal mit einer Art Leuchtthurm, auf dem ein Mann das Licht zu entzünden scheint, wohin Rachels Leichnam, mumienartig eingehüllt, getragen wird.

Fol. XIIII, 27.

Isaaks Tod und Begräbniss, Jakob schenkt dem kleinen Josef einen bunten Rock, Genesis XXXV, 28, 29, XXXVII, 1—3. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXVII; die aufgestochene Platte wiedergedruckt bei de Nessel, p. 81; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 19; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 118, 3.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. Continuirende Darstellungsart. Links im oberen Streifen liegt der in gelbliches Gewand gehüllte todte Isaak auf einem Bette, über das ein blauer Behang mit rosenfarbener Borte und gelben Fransen herabhängt. Das Kopfkissen ist rosenroth. Die Frau, welche die Hände ringt, trägt einen ockergelben Mantel und ebensolchen die weinende Frau neben ihr, die nächste einen purpurfarbenen; von den beiden Söhnen ist der zu äusserst in einen zimmtfarbenen, der andere in einen dunkelgelben Mantel gehüllt. Daneben heben

die beiden Brüder die Grube aus. Der Baum hat wieder blassrosenfarbige Lichter. Im unteren Streifen sitzt wieder links Jakob im gelben Kleide und legt dem weiss gekleideten Knäbchen das weisse Feierkleid an, dessen ursprünglich rothe Verzierungen nun meist abgefallen sind. Von der Gruppe der dabei stehenden Brüder hat der erste vorne einen grünen Mantel und rothe Strümpfe, der andere einen weissen Leibrock, violetten Mantel und gelbe Strümpfe. Bei den Brüdern, wie sie dann wieder im Gebirge sitzen, wechseln bei den Kleidern helle bunte Farben.

Fol. XIIII, 28.

Josefs Traum von den Garben, Genesis XXXVII, 4—8. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXVIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 82; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 19; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 118, 4.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellung liegt erst in einem oberen Streifen Josef auf blauer Matratze auf einem Bette mit eisenrothem Behang. Er trägt ein weisses Kleid und ist in einen weissen Mantel gehüllt. Die Garben des Traumgesichtes sind graugrün. Im unteren Streifen, wo Josef den Brüdern den Traum erzählt, trägt er ein weisses Kleid und einen rosenfarbenen Mantel, von den vorne stehenden Brüdern der erste ein blaues Kleid und eisenrothen Mantel, der zweite ein rosenfarbenes Kleid und gelblichen Mantel, der dritte ein gelbes Kleid und einen blauen Mantel, der vierte ein eisenrothes Kleid und einen gelben Mantel. Der Baum hat hellgrüne Blätter.

Fol. XV, 29.

Josef träumt von den Gestirnen, die Brüder weiden die Heerden in Sichem, Genesis XXXVII, 9 13. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXVIIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 83; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 20; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 119, 1.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Pergament. In continuirender Darstellungsart ist zuerst Josef, weiss gekleidet, auf weissen Kissen auf einem vergoldeten Bette mit roth und blauen Behängen schlafend dargestellt; oben im blauen Kreisabschnitte erscheint das Brustbild des Helios, wie aus einem rosenrothen Stein geschnitten. Selene und die Sterne sind weiss auf dem blauen Grunde gezeichnet. Dann steht Josef wieder im weissen Kleide vor den Eltern; der Vater ist in ein weisslich graues, die Mutter in ein dunkelviolettes Gewand mit Goldborten und einen gelben Mantel gekleidet — der Maler hat vergessen, dass Rachel bei der Geburt Benjamins gestorben war, oder er war vielmehr dem Texte genau gefolgt, der in Vers 10 Rachel als noch lebend voraussetzt; es kann deshalb nicht Lea gemeint sein —, die Brüder in Rosenfarbe, Weiss, Blau und Gelb. Die Köpfe der weiter zurück Stehenden sind bräunlich angegeben. Im unteren Streifen sitzen die Brüder neben dem weidenden Vieh in bunten Gewändern; das Fleisch ist kräftig braunroth; die Wiese ist nicht gemalt und nur einzelne Steine, auf denen die Brüder sitzen, sind angegeben.

Fol. XV, 30.

Josef wird zu seinen Brüdern nach Sichem geschickt, Genesis XXXVII, 14—19. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXX; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 84; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 20; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 119, 2.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart nimmt zuerst Josef, ehe er nach Sichem geht, Abschied. Er hat überall, wo er auf diesem Bilde

erscheint, einen weissen, schwarz verzierten Rock und einen rothen Mantel. Er küsst den kleinen, weissgekleideten Benjamin, während ihm der ebenfalls weissgekleidete sitzende Vater die Wange streichelt. Der Künstler, der diese Scene sowie die vorhergehende dargestellt, hat auch hier wieder Rachel in einem dunkelvioletten Gewande und gelben Mantel den anderen zugesellt. Benjamin erscheint ein zweitesmal, wie er ein Stück des Weges Josef gefolgt ist, der ihm noch ein Abschiedswort zuruft, während sich eben ein weissgekleideter Engel als Reisebegleiter zugesellt. Den Streifen schliesst eine Säule, um die ein rothes Tuch gewunden ist. Im unteren Streifen erscheint Josef nochmals, während ihm ein Mann im gelben Rock und blauen Mantel des Weges weist, und wieder kleiner, also in der Ferne gedacht, wie er den Berg zu den Brüdern hinansteigt, die ihm lebhaft bewegt entgegenblicken. Auch hier ist die Weide grau wie ein Fels und nicht wie eine Wiese gemalt, der terrassenförmige Fels unten zimmtbraun. Das Gebäude auf der Höhe des Weideplatzes ist wie eine christliche Basilica gebildet.

Fol. XVI, 31.

Josef und das Weib des Putiphar, Genesis XXXVIIII, 9—13. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXI; die aufgestochene Platte bei de Nessel, p. 85; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 21; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 119, 3.)

Den Grund bildet das nichtumrandete Purpurpergament. In einem Hemicycle, der aus einer doppelten Säulenstellung gebildet ist, — das Gebäude ist weisslich, die Formen der Architektur sind braun eingezeichnet, der Einblick in den Raum zwischen beiden Säulenreihen tiefblau — sitzt auf einem vergoldeten Bette mit weissen Kissen die Frau des Putiphar im weissen Gewand und eisenrothen Mantel und fasst nach dem rosenfarbenen Mantel des entfliehenden Josef, der wie früher ein weisses Unterkleid trägt. Vor der Thüre steht nun wieder ein ebenso gekleideter Knabe bei den Frauen, der sich nach der Thüre umsieht, und es scheint, dass hier wieder Josef gemeint sei. Daneben steht eine blau gekleidete Spinnerin mit weisser, mit einem Sterne geschmückter Mütze. Die andere Frau, im rosenfarbenen Kleide, bückt sich mit einer Rassel in der Rechten zu einem kleinen Kinde, das mit rothem Mützchen in einer Wiege sitzt. Im unteren Streifen setzt sich der Hausstand des Putiphar fort. Erst eine dunkelgrün gekleidete Frau mit weissem Kopftuch, die von einem kleinen Kinde, das sie auf den Armen trägt, umhalst wird. Dann ein blaugekleidetes Mädchen, das um einen Wocken Wolle windet. Ihr gegenüber sitzt eine dritte Frau im feinen weissen Linnenkleide, zu der ein weissgekleidetes Knäbchen getreten. Sie hält die Spindel in der in die Seite gestemmten Rechten und den Wocken mit der Linken hoch in die Luft, um ihn dem Knaben zu entziehen, der begierig nach ihm aufblickt und ihn vielleicht gegen das Schüsselchen eintauschen möchte, das er auf den Schoss der Frau gestellt hat. Diese Scene scheint im Garten vor sich zu gehen; denn rechts steht ein Baum, ornamental wie die auf früheren Bildern dargestellten, nur dass hier der unterste Blätterkranz jeder Baumkrone braun ist.

Fol. XVI, 32.

Josef wird fälschlich beschuldigt, Genesis XXXVIIII, 14—18. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 86; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 21; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 119, 4; Lichtdruck der Paleographical Society I, 178).

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellungsart eilt in einem oberen Streifen Josef eine Galerie entlang; er trägt nun einen gelben Mantel und wird von einem eisenroth gekleideten Diener in ein Gemach gewiesen, wo die Frau des Putiphar sitzt, in

weissen goldverzierten Kleidern und weissem Schleier über dem goldenen Haarreifen, und Josef bei ihrem Manne verklagt, der ein weisses Unterkleid und weisse Hosen trägt, darüber einen an die rechte Schulter gehefteten gelbbraunen Mantel mit eingesetztem violetten Flecke. Ebenso ist sein Begleiter hinter ihm gekleidet. Ein dritter trägt dieselben Unterkleider, aber darüber einen zimmtbraunen Mantel. Ein Mädchen hinter der Frau, mit einer hohen, an tragische Masken erinnernden Frisur, ist blau gekleidet. Im unteren Streifen steht rechts wieder die Frau des Putiphar, gekleidet wie oben, die auf den rosenfarbenen Mantel Josefs hinweist, welchen das hochfrisirte Mädchen herbeigebracht hat; die Männer sind gekleidet wie vorher; nur hat einer den Mantel abgelegt und trägt über die Brust palliumartig ein blaues Band; eine Frau zwischen ihnen hat ein rosenfarbenes Kleid und einen blauen Mantel.

Fol. XVII, 33.

Josef im Gefängnisse, Genesis XXXX, 14—19. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 87; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 22; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 120, 1.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. Die Ummauerung des Kerkers, der Pfeiler daneben mit der Sonnenuhr und das mit rothen Ziegeln gedeckte Haus hinten sind in grauvioletten Tönen gemalt, die Bäume daneben in breit hingesetzten dunkelgrünen und gelbgrünen. Sie enden in rothe, gelbe und blaue Blüthenbüschel, die nur mit einzelnen Pinselstrichen angegeben sind. Josef, der dem Schenken den Traum erklärt, trägt ein weissliches, ins Graubraun abschattirtes Gewand; seine Gesichtsfarbe ist hell, die des Schenken, der die Hände vor Freuden in die Luft wirft, und die des weinenden Bäckers kräftig roth gehalten. Diese Beiden haben dunkelgelbe, ins Braune schattirte Kleider an. Vor dem Gefängnisse sitzt auf einem Steine, der oben grün bewachsen ist, der Wärter, mit weissem Haupte, weissem blau getonten Gewande, blauen Strümpfen mit gelben Bändern und braungrauen Stiefeln. Die Frau, die zu ihm tritt, trägt ein gelbröthliches Kleid mit schwarzen Tupfen und einen lichtvioletten Mantel; in der Linken hält sie ein weisses Tuch. Von dem Gebäude hinten und von der Sonnenuhr hängen braune Schnüre.

Fol. XVII, 34.

Das Mahl des Pharao, Genesis XXXX, 19—XXXI, 2. (Gestochen von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXIIII; die aufgestochene Platte wiederholt bei de Nessel, p. 88; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 22; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 120, 2.)

Der zu bemalende Raum ist ganz mit Farbe bedeckt, so dass eine völlig bildmässige Wirkung entsteht. Der Pharao, mit seinem Gefolge bei Tische, nimmt von dem Schenken die Trinkschale entgegen. Hinter den musicirenden Mädchen steht auf einem Postament eine mit Bändern umwundene Spitzsäule, wie sich solche schon auf pompejanischen und römischen Bildern finden; die Schnüre, die von den Gebäuden im Hintergrunde hängen, waren wohl bestimmt zum Aufziehen von Tüchern, die vor der Sonne schützen sollten. Rechts ausserhalb des Gitters sieht man den erhenkten Bäcker, den Raben anfliegen und Knaben mit Steinen bewerfen. Für die Farbengebung vergleiche Tafel A.

Fol. XVIII, 35.

Die Träume des Pharao, Genesis XXXXI, 21—27. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXV; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 89; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 23; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 120, 3.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Purpurpergament. In continuirender Darstellung, jedoch in einem nicht in Streifen getheilten Bilde sondern in einem, in dem, so weit es die antike Per-

spective vermochte, ein einheitlicher Gesichtspunkt festgehalten ist, sehen wir erst den Pharao vor einer Säulenhalle auf einem mit blauem Behange und weissen Kissen versehenen Lager im weissen, schwarz verzierten Unterkleide liegen; um seine Beine ist ein rosenfarbener, blau gefütterter Mantel geschlungen. Rechts an dem Schemel schlafen auf dem Boden zwei Trabanten; der vordere, in einem bläulichen Gewande, vielleicht einem Eisenhemde, und weissen Hosen, liegt über einen Schild gebeugt, der so gemalt ist, dass für den Mittelton die Purpurfarbe des Pergamentes benützt wurde und ein mit breiten Pinselstrichen gemalter brauner Schatten unten und ein aufgesetztes hellgelbes Licht mitten die Modellirung vollenden. Der andere Wächter trägt ein eisenrothes Gewand und eine Stahlhaube. Dem Vordergrunde zu sind braun die sieben mageren Kühe gemalt, welche die sieben fetten verschlingen, daneben die sieben vollen Aehren und die sieben dürren. Dann sitzt vor einem bläulich gehaltenen Gebäude der Pharao auf einem goldenen (gelb gemalten) Throne, der mit bunten Steinen besetzt ist. Auch der goldene Stirnreif und der goldene Gürtel sind nur gelb gemalt. Das Kleid ist weiss, der Mantel violett mit einem eingesetzten gelben Stücke. Von den Trabanten trägt der zur Rechten des Pharao ein graues Kleid mit grünem Besatze, der andere mit dem Schilde ein grünes Kleid mit gelbem Besatze. Der Schild ist rosenfarben mit weissem Rande. Josef hat wie früher ein weisses Gewand mit schwarzer Verzierung. Die fünf Exegeten haben alle weisse Unterkleider und braune, auf der rechten Schulter genestelte Mäntel mit eingesetztem schwarzen Flecke. Der Thurm in der Ecke ist unten graugrün, oben rosenfarben, der Boden durchaus in stumpfgrünen Tönen gemalt. Nirgends in den ganzen Genesisbildern ist der Schlagschatten so stark betont wie bei dem äussersten Exegeten rechts.

Fol. XVIII, 36.

Josef deutet die Träume des Pharao, Genesis XXXXI, 27–32. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXVI; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 90; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 23; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 130, 4.)

Den Grund bildet das nicht umgrenzte Pergament. Links Pharao auf seinem Throne, gekleidet wie auf der vorhergehenden Seite, nur dass hier auch das blaue Mantelfutter sichtbar wird. Von den Trabanten hat der zur Rechten einen eisenrothen Rock mit gelben Aufschlägen, der Schildträger einen gelben mit grünen Aufschlägen. Der Schild ist eisenroth mit eiserner Narbe. Von den Thürhütern hat der eine, der einem eintretenden Exegeten in braunem Mantel den Thürvorhang zurückschlägt, einen eisenrothen Rock, weisse Hosen, braune Strümpfe und Schuhe, der andere mit dem grünen Stäbchen, der vorausgeht, einen rosenfarbenen Rock, das Uebrige gleich dem ersten. Die Architektur ist grauweiss, der Boden grün.

Fol. XVIIII, 37.

Josef erkennt seine Brüder und lässt Simeon binden, Genesis XXXXII, 21—26. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXVII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 91; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 24; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 121, 1.)

Durch Bedeckung des ganzen Grundes mit Farbe ist eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. Continuirende Darstellungsart. Josef, im weissen Kleide, dunkelvioletten Mantel mit eingesetztem goldenen Flecke und eisenrothen Strümpfen, steht hinter der gelb gemalten Thüre mit steinfarbenem Thürstocke und weint. Er ist nochmals dargestellt, wieder vorgetreten, wie er den Simeon binden lässt. Die Kleider der Brüder und der Diener, welche die Bande anlegen und die Säcke mit Weizen füllen, sind wechselnd weiss, blau und eisenroth. Der Boden ist gelblich, strohfarb und geht allmälig in die Luft über, die sich von unten nach oben von einem ganz hellen Rothlila zu einem hellen Blauviolett umfärbt.

Fol. XVIIII, 38.

Die Brüder kehren heim, Genesis XXXXII, 26—32. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXVIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 92; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 25; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 121, 2.)

Durch Bedeckung des Grundes mit Farbe ist eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. Continuirende Darstellungsart. Quer durch das Bild nach vorne geht der tiefblau gemalte Wasserlauf. Der Boden ist erbsengrün; er zieht sich hinauf gegen die festungsartig ummauerte Stadt, in der sich die violetten Töne der Luft und die grünen des Grundes mit weisslichen Lichtern begegnen. Die Luft ist unten violett, dann röthlich lila, nach oben zu gebrochen blau. Bei der ersten Gruppe der Brüder, wo der eine das Geld oben im Sacke findet, die anderen sich darüber berathen, ist der oberste Esel ausgespart, so dass die Farbe des Purpurpergamentes seinen Localton gibt, auf dem die Modellirung in dünnen Pinselstrichen aufgesetzt ist. Die Brüder sind wie vorher bunt gekleidet, die Köpfe der hinteren mit breiten Pinselstrichen auf den Hintergrund gezeichnet. Jakob sitzt im grossen Strohsessel, im dunkelgrünen Kleide und gelben Mantel. Die Brüder um Jakob tragen von links nach rechts blauen Rock, gelben Mantel, weissen Rock, eisenrothen Mantel, blauen Rock — für dessen Mantel ist als Grundfarbe wieder das ausgesparte Purpurpergament verwendet —; dann folgen zur Linken Jakobs blauer Rock, eisenrother Rock, weisser Mantel und weisser Rock mit gelbem Mantel.

Fol. XX, 39.

Jakobs Söhne schütten die Säcke aus, Genesis XXXXII, 32—35. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXVIIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 93; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 25; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 121, 3.)

Durch Bedeckung des Grundes mit Farbe ist eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. Der Boden ist erbsengrün, die Luft lilafarben, die Festungsmauer hinter Jakob weiss und mit Lila und kräftigen rothvioletten Tönen modellirt. Hier ist bei den Sätteln der Esel der Purpurgrund ausgespart. Jakob, wieder im gelben Mantel, sitzt auf einem Holzstuhl, der mit einem blau gefärbten Felle bedeckt ist. Der erste der Brüder, der mit dem Säckchen kommt, hat weissen Rock und eisenrothen Mantel, der andere einen rosenfarbenen Rock. Der unter ihm, der den Sack ausleert, einen gelben Rock, der andere einen blauen.

Fol. XX, 40.

Ruben will Benjamin mit auf die Reise nehmen, Genesis XXXXII, 36—XXXXIII, 2. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXX; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 94; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 25; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 121, 4.)

Durch Bedeckung des ganzen Grundes mit Farbe ist eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. Der Grund ist erbsengrün. Die Lilafarbe der Luft geht in die Architektur der Exedra hinter Jakob über; bei der Halle links oben steigt das Erbsengrün des Grundes aufwärts, auf das die Lichter der Architektur weisslich aufgesetzt sind. Jakob ist wieder gelb, Benjamin weiss gekleidet, die Brüder weiss, eisenroth, lila, gelb, blau, rosenfarben, der letzte, der hervortritt, grau und weiss, alle Farben mit tiefen Schatten abgetönt. Die Köpfe der zurückstehenden Brüder sind mit dunklen Strichen auf den lilafarbenen Grund gezeichnet.

Fol. XXI, 41.

Juda will Benjamin mit auf die Reise nehmen, Genesis XXXXIII, 3—7. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXXI; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de

Nessel, p. 75; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 26; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 122, 1.)

Durch Bedeckung des Grundes mit Farbe ist eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. Der Boden ist erbsengrün, die Luft lilafarben; die Linien der Architektur sind in die Lilafarbe mit braunen und weissen Strichen gesetzt. Benjamin und Jakob wie vorher. Das Stuhlkissen ist lilafarben mit purpurrothen Schatten. Von den Brüdern, die in erster Reihe stehen, trägt Juda ein weisses Kleid und einen rothen Mantel, der andere einen blauen Mantel, der dritte ein gelbes Kleid und einen blauen Mantel, der letzte ein weisses Kleid und einen gelben Mantel. Für die Figuren in zweiter Reihe ist der Lilaton der Luft als Grundton für ihre Kleider benützt, die nur mit braunen Pinselstrichen darauf umgrenzt sind. Dieser Lilaton gibt auch den Mittelton für die Gesichter ab, worauf Lichter und Schatten eingetragen wurden. Bei dem Letzten ist sogar das Erbsengrün des Bodens hinaufgezogen, um ihm als Mantel zu dienen. Die Köpfe der Hintersten sind hellbraun auf die lilafarbene Luft gezeichnet.

Fol. XXI, 42.

Jakob sendet Benjamin auf die Reise mit, Genesis XXXXIII, 8—12. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXX; die aufgestochene Platte bei de Nessel, p. 96; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, 26; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 122, 2.)

Durch Bedeckung des Grundes mit Farbe ist eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. Der Boden ist erbsengrün und geht in eine lilafarbene Luft über, auf die die Gebäude mit stumpfen perlgrauen Tönen gesetzt sind; in einem oberen Stockwerke setzen oberhalb des Hauptgesimses Fensterlucken auf, deren Wangen rosenfarb, deren Höhlungen blau angegeben sind. Jacob mit Benjamin wie auf den vorigen Seiten. Juda in weissem Gewande mit eisenrothem Mantel. Von den beiden andern Brüdern, die in Näpfen Geschenke für Josef herbeibringen, hat der erste einen gelben, der zweite einen rothvioletten Rock, der, der gebückt die Säcke füllt, wieder einen gelben, alle mit schwarzen Streifen.

Fol. XXII, 43.

Die Brüder kommen ein anderes Mal zu Josef, Genesis XXXXIII, 12—17. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXXIII; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 97; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 26**; anonyme Lithographie bei Garucci III, 122, 3.)

Durch Bedeckung des Grundes mit Farbe ist eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. Continuirende Art der Darstellung. Ein grüner Grund geht links bis zur befestigten Stadt hinauf, die in weisslichen Tönen auf die blaue Luft gezeichnet ist; die Luft geht von Blauviolett durch Rothviolett ins Hellblau über. Die heranziehenden Brüder in bunten Kleidern mit kräftigen braunen Schatten, so dass die Wirkung der Localfarben zurücktritt, und ebenso wieder, als sie vor Josef treten, der im weissen Rock und violetten Mantel erscheint. Das Tempelchen im Hintergrunde, mit dem Baume daneben, ist in dunkelblauer Farbe mit dem Pinsel auf die hellblaue Luft gezeichnet; die Knechte, welche das Böcklein schlachten, in wärmeren Tönen.

Fol. XXII, 44.

Die Brüder sprechen mit Josefs Haushalter, Genesis XXXXIII, 17—21. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXXIIII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 98; Stich von Anton Sadler bei Kollar III, p. 26**; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 122, 4.)

Durch die Bedeckung des Grundes mit Farbe ist eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. Der Boden ist stumpf hellgrün; die Luft geht von hellster Lilafarbe in Blau über; der Berg hinter dem Thorbau ist stärker blau; mit lichten bräunlichen Strichen ist das Haus auf die Luft und mit bläulichen der Baum davor auflasirt. Der Hausverwalter trägt weisse Kleider mit eisenrothen Strichen und einen blauen Mantel; die bunten Kleider der Brüder haben wieder schwere braune Schatten; die hinteren in der Reihe sind mit leisen braunen Pinselstrichen auf die blaue Luft lasirt.

Fol. XXIII, 45.

Jakob segnet Ephraim und Manasse, Genesis XXXXVIII, 16 19. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tav. XXXXV; die aufgestochene Platte wieder abgedruckt bei de Nessel, p. 99; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 27; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 123, 1.)

Durch die Bedeckung des Grundes wurde eine völlig bildmässige Wirkung erzielt. In mannigfachen Abstufungen erheben sich Hügel und Berge hinter einander, die vorderen mit verschiedenen gelben und grünen Ockerfarben gemalt, die hinteren dunkelblau, darüber ein rosenfarbener Himmel, der ebenfalls in seinen obersten Theilen eine dunkelblaue Färbung annimmt. Jakob sitzt in weissem Kleide und dunkelviolettem Mantel und segnet über Kreuz seine beiden weissgekleideten Enkel. Josef, der Jakobs Rechte von dem Haupte Ephraims wegnehmen und auf das Manasses legen will, trägt ein weisses Kleid und einen Mantel, für dessen Grundfarbe das Purpurpergament ausgespart und mit violetten Schatten modellirt ist. Ein goldener Fleck ist eingenäht. Die hinter Josef stehende Aseneth, die Mutter der Kinder, trägt ein violettes Kleid, das auf die gleiche Weise gemalt ist wie Josefs Mantel, und einen eisenrothen Mantel. Ihr Gesicht und das des Josef sind kreideweiss mit blauen Schatten, das Jakobs und die der Knaben etwas gelblich.

Fol. XXIII, 46.

Jakob beruft seine Söhne, Genesis XXXXVIII, 19—XXXXVIIII, 3. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tab. XXXXVI; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 100; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 27; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 123, 2; farbige Lithographie bei Labarte, Arts industriels II, pl. 77.)

Durch die Bedeckung des Grundes mit Farbe entsteht eine vollständig bildmässige Wirkung. Der Boden ist grünlich, die Luft darüber rosafarb mit weisslichen Streifen und oben blau. Die Berge sind blau gemalt, die von dem Vulkan aufsteigende Rauchwolke violett, die Architektur in ihren verschiedenen Feldern purpurroth, grün, blau und violett. Jakob sitzt auf einem Stuhl, über dem ein blau gefärbtes Fell liegt; er trägt einen ockergelben Mantel, Josef ein weisses Kleid mit einem lilafarbenen Mantel, die Brüder, die in der vorderen Reihe stehen, der erste ein weisses Kleid mit einem dunkelgrünen Mantel, der zweite ein gelbes Kleid und einen blauen Mantel, der dritte einen violetten Mantel und der, der zwischen den letzten Beiden sichtbar wird, ein weisses Kleid. Die Köpfe der Zurückstehenden sind mit satter Lilafarbe grundirt und bläulich umrandet.

Fol. XXIIII, 47.

Jakobs Weissagung und Abschied, Genesis XXXXVIIII, 28—33. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tab. XXXXVII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 101; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 28; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 123, 3.)

Durch die Bedeckung des Grundes mit Farbe entsteht eine völlig bildmässige Wirkung. Der Boden ist dunkelgrün, die Luft violett mit weisslichen Streifen, oben blau, der Baum rechts bläulichgrün mit bräunlichen Randschatten. Jakob und Josef wie früher. Die Brüder von links nach rechts vom Beschauer, der erste mit weissem Kleide und violettem Mantel, der zweite mit rosafarbenem

Mantel, der dritte mit blauem Kleid und grünem Mantel. Ueber Jakob hinaus der erste im rothen Kleide mit violettem Mantel, der andere mit weissem Kleid und rosafarbenem Mantel, der zwischen ihnen heraussieht, grün.

Fol. XXIIII, 48.

Jakobs Tod und Begräbnis, Genesis XXXXVIIII, 33—L, 4. (Stich von Fr. Sadler bei Lambecius III, Tab. XXXXVIII; die aufgestochene Platte abgedruckt bei de Nessel, p. 102; Stich von Anton Schlechter bei Kollar III, p. 28; anonyme Lithographie bei Garucci III, Tav. 123, 3.)

Durch die Bedeckung des Grundes entsteht eine völlig bildmässige Wirkung. Continuirende Darstellungsart. Graugelbe Ockertöne bilden den Grund; die Luft ist weisslich, darüber blau. Rechts liegt Jakob auf dem Sterbebette, dessen Behang vorne blau, zur Seite eisenroth mit bunten Blumen ist. Die Matratze ist weiss, sein Mantel gelb. Josef, der ihn küsst, weiss gekleidet mit violettem Mantel, von den Brüdern der erste in gelbem, die nächsten in weissem und blauem Mantel, die Frau, die sich das Gesicht verhüllt, in ziegelrothem. Die Köpfe hinten sind tiefblau grundirt und braun umrissen, die zu äusserst rechts ganz blau, auch mit blauen Pinselzügen begrenzt. Die Höhle links, in der die mumienartig verhüllte weisse Leiche geborgen wird, ist stumpf grünschwarz gemalt. Die Bäume über ihr sind mit grünen Lichtern und braunen Schatten auf die blaue Luft gemalt, die den Mittelton bildet. Von den drei weinenden Frauen ist die erste links in einen dunkelrothen, die zweite in einen gelben, die dritte in einen eisenrothen Mantel gehüllt; ihr Kleid ist dunkelblau. Josef wie in den anderen Scenen gekleidet. Die Köpfe dahinter sind mit dunkelblauen Pinselzügen gezeichnet.

Nachdem wir uns so mit der farbigen Durchführung der Blätter bekannt gemacht, wollen wir den Stil der verschiedenen Gruppen näher betrachten. Der Miniaturist, unter dessen Leitung die acht ersten Binionen, d. i. die 20 ersten Seiten unserer Fragmente, entstanden sind, dringt überall auf eine kleine einfache Erzählung nach dem Texte, dessen Inhalt er zumeist in continuirender Darstellungsart wiedergibt. Die Compositionen sind einfach, rein sachlich; bis auf zwei Fälle ist der Hintergrund nicht durchgeführt und die Figuren und Accessorien sind auf den dunklen Pergamentgrund gesetzt. Die Bäume — und darin ist vielleicht am deutlichsten zu erkennen, wie seine zeichnerische Weise in das Mittelalter hinabweist — haben mit der Natur nichts mehr gemein sondern tragen Kronen, aus Pilzformen zusammengesetzt, die mit ornamental schuppenartig übereinandergeschichteten Blättern belegt sind. Erscheinungen von oben, himmlische Lichter werden wieder wie in früheren Perioden der Kunst linear begrenzt, so dass der Theil einer Scheibe, die luftartig blau bemalt ist, in das Bild hineinragt. Eine Darstellung der Atmosphäre, mit Ausnahme von zwei Fällen, ist überall nicht mehr beabsichtigt. Thore, Zimmer, Säle verschrumpfen zu schmalen Balken und vereinzelten Säulen. Nur der Steinboden und der Wiesengrund, die allein noch die Figuren zusammenhalten und die Raumeinheit des Bildes bewerkstelligen, sind genau wiederzugeben versucht und selbst dort, wo ein an den Rand des Bildes gestellter verjüngt aufsteigender Berg, von dem Wiesenflächen ausgehen, die schmal über das Purpurpergament laufen, allein den oberen und unteren Streifen des Bildes zusammenhält, ist eine Raumvertiefung, wenn nicht allemahl erreicht, doch wenigstens angestrebt. Bei anderen Bildern freilich sind der obere und der untere Streifen vollständig gesondert und wie in den primitivsten Zeiten der Kunst übereinander gestellt, was in der Zerstörung von Sodoma die Folge hat, dass unter der Darstellung einer Stadt die Luft noch einmal angedeutet wird und Feuer vom Himmel fällt. Damit ist nun alle von der Malerei erreichte Raumverwirklichung wieder aufgegeben und der Perspective, der linearen wie der Luftperspective, Lebewohl gesagt.

Die Figuren sind in Fleisch und Gewändern lebhaft gefärbt, die Gewänder meist in den ungebrochenen Tönen des Pigmentes oder wenigstens gleichmässig im Tone der vorbereiteten Mischung, mit dunkleren und helleren Nuancen, die sich deutlich von einander absetzen, modellirt und die Sonderung der Theile im Fleisch sowohl als in den Gewändern durch auf die Farben gezeichnete schwarze Linien vollendet. Nur weisse Gewänder und das weisse Haar der Greise sind noch wirklich malerisch behandelt, wie man denn auch bei späteren Manuscripten sehen kann, dass sich lange noch eine verständige Behandlung der weissen Tücher bewahrt hat, gleichsam als ein Ueberrest aus der Zeit, wo die antike Malerei Freilichtmalerei war.

Der Miniaturist hat nicht alles selbst ausgeführt und es sind andere Hände deutlich zu unterscheiden, wenn auch die gemeinsame Leitung in Anlage und Behandlung nicht zu verkennen ist. Seite 1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 13, 14, 15, 16 rühren ganz von einer Hand her, die auch die Composition für 7, 8 und 11, 12 entworfen, diese aber von einem geringeren Gesellen hat ausführen lassen. Seite 17, 18, 19, 20 sind zwar technisch nicht anders als die soeben genannten Blätter durchgeführt; die Compositionen in ihrer Gesammtanlage sind jedoch, wie man auf den ersten Blick sieht, so verschieden von den früheren Blättern, dass hier nur an die Beeinflussung durch einen andern Künstler gedacht werden kann. Erinnern wir uns nun, dass die antike Kunst in der letzteren Zeit bucolische Scenen begünstigte, dass in alten christlichen Kirchen, wie in der Capelle des h. Aquilinus in S. Lorenzo in Mailand und in SS. Nazaro e Celso in Ravenna, Christus als guter Hirte auf der Wiese unter den Lämmern oder gar belanglose Hirtenscenen dargestellt sind, dass auf dem Apsismosaik in S. Apollinare in Classe, das auf ein sehr altes Vorbild zurückgeht,[1] der beblümte Wiesengrund wie auf diesen Blättern aufsteigt, so wird man wohl mit Recht vermuthen dürfen, hier hätten Vorbilder der monumentalen Kunst eingewirkt, nicht so, dass sie etwa copirt worden wären, sondern dadurch, dass sie für die Anordnung des Schauplatzes und für die Vertheilung der Figuren Muster boten. Bei dem Bilde mit der Sündfluth, wo unser Miniaturist ganz aus seiner Weise fällt und ein raumumschlossenes Bild mit atmosphärischen Erscheinungen gibt, muss direct eine Vorlage der grossen Malerei benützt sein, ein Tafelbild vielleicht, das von einem Maler entworfen wurde, der noch der Kunstrichtung angehörte, die uns in dem Werke des Philostratus in so zahlreichen Beispielen beschrieben ist. Das mag dahin geführt haben, auf der nächsten Seite, Fol. 5, gleich einen gewandten Tafelmaler mit der Ausführung betraut zu haben. Gezeichnet oder wenigstens disponirt ist die Composition noch von dem Miniaturisten, der auch hier wieder von der Luft nur das Scheibensegment mit der Hand Gottes hatte geben wollen; gemalt aber ist das Blatt mit seinen köstlichen Rosenwolken, seinen phantastischen Bogen, seiner breiten Modellirung in Gewand und Fleischpartien von einem Künstler, dem später die Ausführung von Seite 35 bis 44, d. i. des 12. und 13. Binios, selbstständig war anvertraut worden. Man wird dort jeden Kopf, der auf der fünften Seite erscheint, ebenso gezeichnet und modellirt wiederfinden.

In allen Fällen halten sich die Bilder genau an den Text; nur den Melchisedek hat der Maler die Opfergaben von einem Altartisch nehmen lassen, über dem sich ein Ciborium erhebt, und so die typologische Darstellung durch das unblutige Opfer des neuen Bundes in die Genesis hineingetragen.

Der Colorist, Seite 21—32: Mit dem Maler der vorhergehenden Blätter hängt er insoferne zusammen, als er auf demselben Standpunkte in Bezug auf den räumlichen Zusammenhang steht, mit Ausnahme von Seite 22 und 23 das Bild aus zwei unverbunden übereinanderstehenden Streifen zusammensetzt; ja auf Seite 24, wo er doch rechts den die beiden Streifen verbindenden Felsen setzt, lässt er links die Sonne für den unteren Streifen besonders aufgehen. Nirgends füllt er den

[1] De Waals Römische Quartalschrift, III. Bd., 1889, S. 168 ff.

Hintergrund malerisch aus sondern lässt dort immer das Purpurpergament unbedeckt von Farbe. Die Bäume behandelt er zumeist ebenso zeichnerisch ornamental wie der erste. Er ist also Büchermaler von Beruf und hat eine Menge der schlechten Gewohnheiten der Miniaturisten angenommen. Aber als Künstler steht er hoch über ihnen. Er kann wirklich malen, gut malen und ist ein erfindungsreicher Erzähler und Zeichner. Eine lebensprühende Phantasie führt ihn mitten in den Text und, wenn er ihn auch zuweilen missversteht, weiss er aus ihm heraus Scenen zu gestalten, die sich, durch sprechende Figuren dramatisirt, geradezu zu typischen Ereignissen herausbilden, so dass wir, wenn wir die Erzählung nicht wüssten, doch den Inhalt des Bildes sogleich bezeichnen könnten. Da haben wir Seite 23 »die Reise«, den Zug durch abenteuerliche Vorkommnisse unterbrochen und endlich wieder in Ordnung gebracht. Wie geistreich ist die Erfindung der Brücke zur Verbindung der beiden Pläne. Da sind die »schwatzenden Hirten« auf Seite 27 und 29, lebendig, mannigfaltig in Gruppirung und Geberde, die gut auch in der Handschrift der lateinischen Eclogendichter figuriren könnten; da ist »der Wanderer« (Seite 20), der erst von den Eltern und dem Brüderchen Abschied nimmt, von himmlischen Mächten begleitet wird, nach dem Wege fragt, im Gebirge hinaufsteigt; da ist »der Harem« (Seite 31) mit den Mägden und Kindern und dem buhlerischen Weibe; da ist »die Palastintrigue« mit den Leuten in feinen Kleidern und mit feinen Geberden und dem Laufen hin und her auf Corridoren. Dabei ergänzt er geradezu schöpferisch den Text: wie er den Abschied Josefs von dem kleinen Benjamin und die Begleitung durch den Engel (Seite 30) dazu erfunden hat, so schildert er das Frauenhaus des Putiphar, ohne durch den Text dazu veranlasst zu sein. Die Phantasie macht ihm aus Jakobs Boten, die von Esau zurückkommen, Engel und ruft ihm die verstorbene Rachel wieder hervor. Und wie eindringlich sind alle Ereignisse erzählt, wie lebendig jede einzelne der Figuren bewegt; er lässt nicht nur die Mienen, er lässt auch die Hände sprechen.

Fast noch bedeutender als die Qualitäten des Erzählers ist seine coloristische Begabung. Da ist nichts mehr von den ungebrochenen Farben der ersten Gruppe, die in bunter Abwechslung aneinandergesetzt sind. Er liebt gebrochene Töne, setzt gerne nahe verwandte, wie Ziegelbraun, Zimmtfarb, Gelbbraun, zu malerischen Gruppen zusammen und modellirt und tönt die einzelne Figur so mannigfaltig ab, dass dagegen die schattige Modellirung der Localfarbe überhaupt an Bedeutung verliert. Er weiss Schleiergewänder (Seite 20), durch die der Körper durchscheint, das wollige Fell der Schafe so wie die rosige Beleuchtung durch die aufgehende Sonne zu malen; ja die Sonne selbst darzustellen, wie sie durch trüben Nebel dringt, ist er verwegen genug. Wir bedauern, dass wir nicht raumgeschlossene Bilder von ihm vorliegen haben, in denen sich seine Kunst erst völlig hätte entfalten können. Ueber Alles kunstreich ist aber seine Behandlung der Gesichter und Hände. Er liebt ein leichtes durchsichtiges Incarnat und setzt, wo sich die Formen runden, an den Grenzen der Wangen, an dem verlorenen Profile, an den Fingerspitzen u. s. w., glühend rothe Töne, so dass das Blut in diesen Gestalten zu pulsiren scheint. Wegen der Feinheit der Ausführung war es nicht möglich, bei der uns zu Gebote stehenden Reproductionsart in Farben eines seiner Blätter im Colorite nachzubilden. Es ist eine Fleischbehandlung, die in der modernen Kunst wiederkehrt, am Ende des 16. Jahrhunderts in Italien wieder auftrat und die durch Rubens so berühmt geworden. Wenn wir alle Feinheiten dieses Coloristen betrachten, sehen wir erst, was uns durch unsere Unbekanntschaft mit der Malerei der späteren Kaiserzeit verloren gegangen ist.

Ein Blatt mit den Seiten 25 und 26 hat er von einem Gesellen malen lassen, dem er Angaben machte, vielleicht auch die Farben mischte; denn sie ähneln in den Farben sehr den eigenhändig ausgeführten Blättern. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich annehme, dass es derselbe Geselle war, der für den Miniaturisten den Melchisedek und, was daran hängt, gemalt hatte. Er arbeitet mehr als der Colorist mit eingezeichneten schweren Linien, die freilich auch der Andere nicht ganz verschmäht hatte, ist viel roher und kann vor Allem nicht modelliren.

Die Illusionisten, Seite 33—48: Jeder von ihnen — es sind drei — hat seine Vorzüge. Der Erste der Illusionisten, von dem ein Blatt aus dem 11. (Seite 33, 34) und ein zweites aus dem 12. Binio (Seite 35, 36) erhalten ist, sucht sich der Miniaturmalerei noch dadurch anzunähern, dass er meist den Grund weglässt. Aber trotzdem weiss er auch in diesen Fällen durch sein malerisches Geschick das Bild zu vertiefen, ja einmal auf Seite 25 den Beschauer vollstandig darüber hinwegzutäuschen, dass er keinen abgeschlossenen Raum vor sich hat. Sonst aber arbeitet er nur auf die Illusion hin, gibt das Laubwerk der Bäume durch breit nebeneinander gesetzte Töne wieder und ist sehr mannigfaltig in der Behandlung der meist unverbundenen Tinten. An einer Hand, wie der zum Sprechen erhobenen der Frau auf Seite 33, bildet er das Gelenk aus einem lichten Ockerton für den beleuchteten, aus einem grauen für den beschatteten Theil, malt die Handfläche grau, den äusseren Rand weiss, den Daumen aussen ockergelb, wo er aber der Hand gegenübersteht, mit einem hellen eisenrothen Ton, mit dem auch die Lichter auf die übrigen Finger aufgesetzt sind. Solche Feinheiten gehen in der Reproduction verloren und finden sich am Original auch nur bei den Gesichtern und Händen.

Der Zweite der Illusionisten, dem die Reisen von Josefs Brüdern, Seite 37—44, zufielen, — ich erinnere daran, es ist derselbe, der für den Miniaturisten den Regenbogen gemalt hatte, — gibt vollständig malerisch durchgeführte Bilder, in denen am besten die Luftstimmungen gelungen sind. Diese hellen Lila- und Veilchentöne in ihrer Mannigfaltigkeit und zarten Abstufung mahnen an moderne Bilder. Zurücktretende Theile, Köpfe im Hintergrunde z. B., malt er mit Uebertreibung sogar der Luftperspective blau oder violett; die Köpfe sucht er zu individualisiren, besonders charakteristische Profile zu bilden; die Handlung gibt er lebhaft wieder, nicht ohne gewisse Einförmigkeit; er ist für das Format etwas zu breit und roh, was sich besonders darin äussert, dass er die Localfarben der Kleider durch breite braune Schatten zu dämpfen sucht.

Der Dritte der Illusionisten, Seite 45—48, schliesst sich dem zweiten enge an. Als Landschafter ist er noch kühner. Er gibt eine Berglandschaft, einen Vulkan, ein buntes Gebäude, einen dürren Baum, eine überwachsene Höhle, alles im breiten kecken Tone. Die Figuren bewältigt er nicht; da ist er steif; aber die Physiognomien weiss er trotz aller Zeichenfehler glücklich zu individualisiren. Es ist etwas Unreifes in diesen letzten Bildern, als hätte sie ein Knabe gemalt, aber ein Knabe von hoher malerischer Begabung. Könnten wir Werken dieses letzten Illusionisten begegnen, die er im reifen Alter ausgeführt hat, so würde er uns vielleicht als der Erste unter allen Malern erscheinen, die an der Genesis gearbeitet haben. So aber behält der Colorist die Palme. Er ist als Individuum das interessanteste. Historisch werden uns die Illusionisten wichtiger sein, weil sie nach der Ausbildung der Malerei im dritten Jahrhunderte der Kaiserzeit zurückweisen, und der Miniaturist mit seinen Gesellen, die zeigen, was sich vorbereitet.

Tikkanen hat in einer bedeutenden Arbeit nachgewiesen, dass sich die späteren griechischen Bibelbilder an einen anderen Cyclus anschliessen.[1] Die griechischen Bibeln des Mittelalters, wie die Vaticanischen (Vat. Graec. 746 und 747), die noch die Composition des Josuarotulus erhalten haben, haben mit unserer Genesis keine Gemeinschaft. Das Mahl des Pharao aus Vat. graec. 746 haben wir an den Schluss dieses Abschnittes gestellt. Mehr als Worte wird es zeigen, dass keine Verwandtschaft mit der Darstellung in unserem Codex vorhanden ist. Die Wiener Genesis steht für sich. Sie rührt aus einer früheren Zeit her, in der sich noch kein christlicher Cyclus gebildet hatte, und ist das merkwürdigste Zeugniss für den Zustand der Malerei, als sich diese den christlichen Gegenständen zuzuwenden begann.

[1] J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken in S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel, Helsingfors 1889.

(Nachtrag.) Zu S. 15 und 77: Es war mir entgangen, dass S. Reinach Epigonus als Meister des sterbenden Fechters nachgewiesen, ebenso, dass Alexander Conze (Heroen- und Göttergestalten, 7) zeigte, dass das Blitzbündel aus der asiatischen Kunst entnommen sei. Wir kennen also jetzt den Meister eines der grössten Werke des dritten Jahrhunderts und das Blitzbündel wurde von den Griechen nicht erfunden sondern ebenfalls nur umgebildet. Zu S. 23: Während des Druckes erst, zu spät, als dass sie hätte benützt werden können, erschien Petersen's schöne Arbeit über die Ara pacis Augustae (Bulletino, Vol. IX, 1894, p. 171—228), die durch den Nachweis der Zugehörigkeit des Florentinischen Reliefs mit den Elementen zur Ara pacis meine chronologische Ansetzung der sogenannten hellenistischen Reliefbilder und ihre römische Herkunft bestätigt (vgl. S. 23 f.). Zu berichtigen ist, dass ich S. 21 im Anschlusse an Duhn zwei Friese angenommen habe, während es nur ein Fries von verschiedenen Seiten des Monumentes ist. Ein Aufsatz von A. Brüning über die bildlichen Vorlagen der ilischen Tafel (beschrieben Arch. Jahrbuch, Bd. IX, 1894, p. 136) zeigt, wie die Darstellungen der ilischen Tafel aus dem ersten Jahrhunderte nach Christus die Bilder im sogenannten Venustempel zu Pompeji zur Voraussetzung haben und wie sich Sarkophagbilder aus diesen Compositionen entwickeln. Sie bestätigen also meine Ansetzung jener Bilder (vergl. S. 80). Der Autor ist freilich zu einem anderen, zu dem gebräuchlichen Schlusse gekommen; nach ihm gingen alle drei Gattungen auf Vorbilder aus dem vierten Jahrhunderte zurück.



Fig. 20. Mahl des Pharao aus Cod. Vat. graec. 746.

REGISTER.

S.

T.



Wiener Genesis, Bild 1



Wiener Genesis. Fol. I, 2





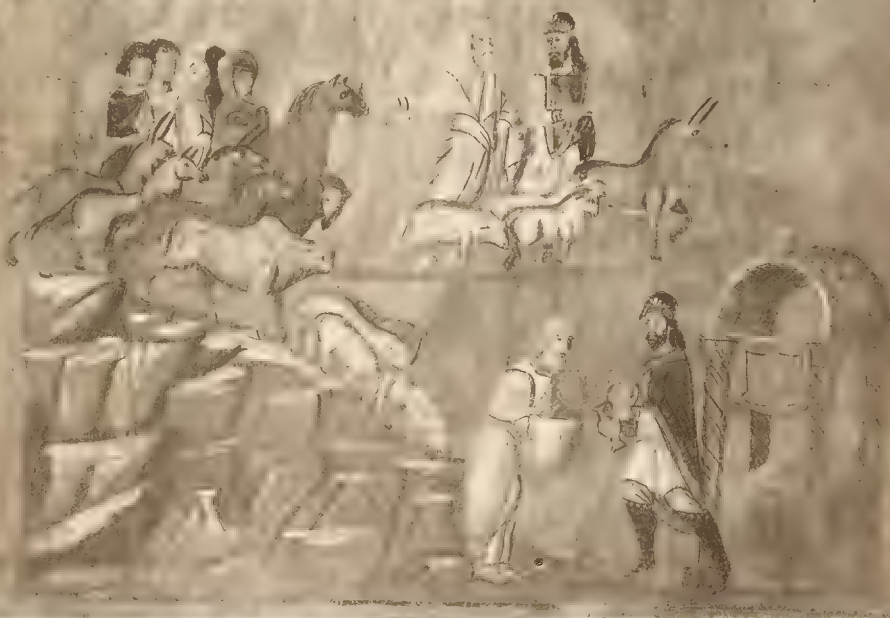
Wiener Genesis, Fol. II, 4.



Wiener Genesis, Fol. III, 5



Wiener Genesis, Fol. III, 6.



Wiener Genesis, Fol. IIII, 7.



Wiener Genesis. Fol. IIII 8.

9



Wiener Genesis, Fol. V, 9.

10.



Wiener Genesis, Fol. V, 10.



Wiener Genesis, Fol. VI, 11.



Wiener Genesis, Fol. VI, 12.



Wiener Genesis Taf. VII, 13.

14.

Wiener Genesis Fol VII, 14.



Wiener Genesis, Fol. VIII, 15.

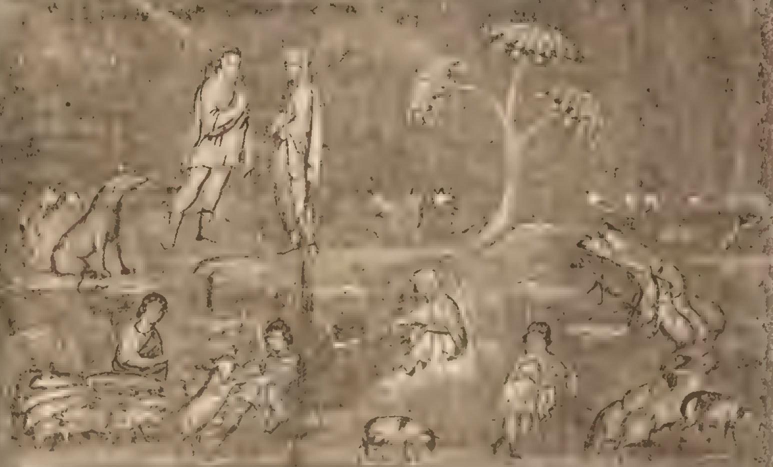
16



Wiener Genesis, Fol. VIII 16.

17

[illegible]



Wiener Genesis, Fol. VIIII, 17.



Wiener Genesis Fol. VIII, 18



Wiener Genesis, Fol. X, 19.



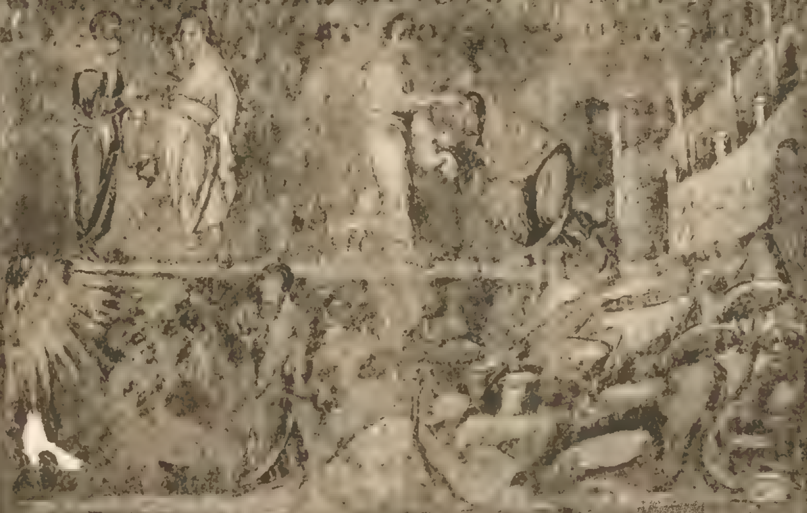
Wiener Genesis, Fol. X, 20



Wiener Genesis, Fol. XI, 22.



Wiener Genesis, Fol. XII, 23.



Wiener Genesis, Fol. XII. 24.

Wiener Genesis, Fol. XIII, 25.

Wiener Genesis, Fol. XIII, 26.





Wiener Genesis Fol. XIIII v.



Wiener Genesis, Fol. XIIII, 28.



Wiener Genesis. Fol. XV, 29.

[illegible]ΠΟΡΕΥΘΕΙϹΕΙΔΕΕΙΥΓ[illegible]ΟΙ[illegible]ΑΔΕΛ
ΦΟΙϹΟΥΚΑΙΤΑΠΡΟΒΑΤΑΚΑΙΑΝΑΓΓΙΛΟΝΜΟΙΚΑΙ
ΑΠΕϹΤΙΛΕΝΑΥΤΟΝΕΚΤΗϹΚΟΙΛΑΔΟϹΤΗϹΧΕΒΡΩ
ΚΑΙΗΛΘΕΝΕΙϹϹΥΧΕΜΚΑΙΕΥΡΕΝΑΥΤΟΝΑΝΟϹΠΛΑ
ΝΩΜΕΝΟΝΕΝΤΩΠΕΔΙΩΕΡΩΤΗϹΕΝΔΕΑΥΤΟΝ
ΟΑΝΘΡΩΠΟϹΛΕΓΩΝΤΙΖΗΤΕΙϹΟΔΕΕΙΠΕΝΑΥΤΩ
ΤΟΥϹΑΔΕΛΦΟΥϹΜΟΥΖΗΤΩΑΝΑΓΓΙ[illegible]
ΒΟϹΚΟΥϹΙΝΕΙΠΕΝΔΕΑΥΤΩΟΑΝΟϹΑΠΗΡΚΑϹΙ[illegible]
ΕΝΤΕΥΘΕΝΗΚΟΥϹΑΓΑΡΑΥΤΩΝΛΕΓΟΝΤΩΝΠΟ
ΡΕΥΘΩΜΕΝΕΙϹΔΟΘΑΕΙΜ ΚΑΙΕΠΟΡΕΥΘΗΙ[illegible]ϹΗ[illegible]
ΚΑΤΟΠΙϹΘΕΝΤΩΝΑΔΕΛΦΩΝΑΥΤΟΥΚΑΙΕΥ[illegible]
ΑΥΤΟΥϹΕΝΔΟΘΑΕΙΜ ΠΡΟΕΙΔΟΝΔΕΑΥΤΟΝΜΑΚΡΟ
ΘΕΝΠΡΟΤΟΥΕΓΓΙϹΑΙΠΡΟϹΑΥΤΟΥϹΚΑΙ[illegible]ΤΟΥ
ΟΝΤΟΤΟΥΑΠΟΚΤΙΝΑΙΑΥΤΟΝ[illegible]



Wiener Genesis, Fol. XV, 3o.

31



Wiener Genesis. Fol. XVI, 31.

32

ΚΑΙΕΚΑΛΕϹΕΝΤΟΥϹΟΝΤΑϹΕΝΤΗΟΙΚΙΑ [illegible]
ΑΥΤΟΙϹΛΕΓΟΥϹΑ ΕΙΔΕΤΑΙΕΙϹΗΓΑΓΕΝ Η[illegible]
ΔΑΕΒΡΑΙΟΝΕΜΠΕΖΕΙΝΗΜΕΙΝΕΙϹΗΛΘΕ[illegible]ΠΡΟϹ
ΜΕΛΕΓΩΝΚΟΙΜΗΘΗΤΙΜΕΤΕΜΟΥΚΑΙΕΒΟΗϹΑ
ΦΩΝΗΜΕΓΑΛΗ ΕΝΔΕΤΩΑΚΟΥϹΑΙΑΥΤΟΝΟΤΙ
ΥΨΩϹΑΤΗΝΦΩΝΗΝΜΟΥΚΑΙΕΒΟΗϹΑΚΑΙ
ΕΦΥΓΕΝΚΑΙΕΞΗΛΘΕΝΕΞΩΚΑΙΚΑΤ[illegible]
ΤΑΙΜΑΤΙΑΠΑΡΕΑΥΤΗΕΩϹΗΛΘΕΝΟΚΥΡΙΟϹΕΙϹΤΟ
ΟΙΚΟΝΑΥΤΟΥΚΑΙΕΛΑΛΗϹΕΝΑΥΤΩΚΑΤΑΤΑΡΗ
ΜΑΤΑΤΑΥΤ[illegible]ΛΕΓΟΥϹΑΕΙϹΗΛΘΕΝΠΡΟϹΜΕ[illegible]
ΟΕΒΡΑΙΟϹ[illegible]ΠΡΟϹΗΜ[illegible]
ΜΟΙΚΑΙΕΙΠΕΝ[illegible]
ΔΕΗΚΟΥϹΕΝ[illegible]ΥΨΩϹΑ[illegible]
ΕΒΟΗ[illegible]



Wiener Genesis, Fol. XVI, 32.



Wiener Genesis, Fol. XVII, 33.



Wiener Genesis, Fol. XVII. 34



Wiener Genesis, Fol. XVIII, 35



Wiener Genesis, Fol. XVIII, 36.



Wiener Genesis, Fol. XVIIII, 37.

38



Wiener Genesis, Fol. XVIIII, 38.

39

Wiener Genesis, Fol. XX, 39.



Wiener Genesis. Fol. XX. 40.

41



Wiener Genesis, Fol. XXI, 42.

Wiener Genesis, Fol. XXII, 43

Wiener Genesis Fol. XXII b.



Wiener Genesis, Fol. XXIII, 45.



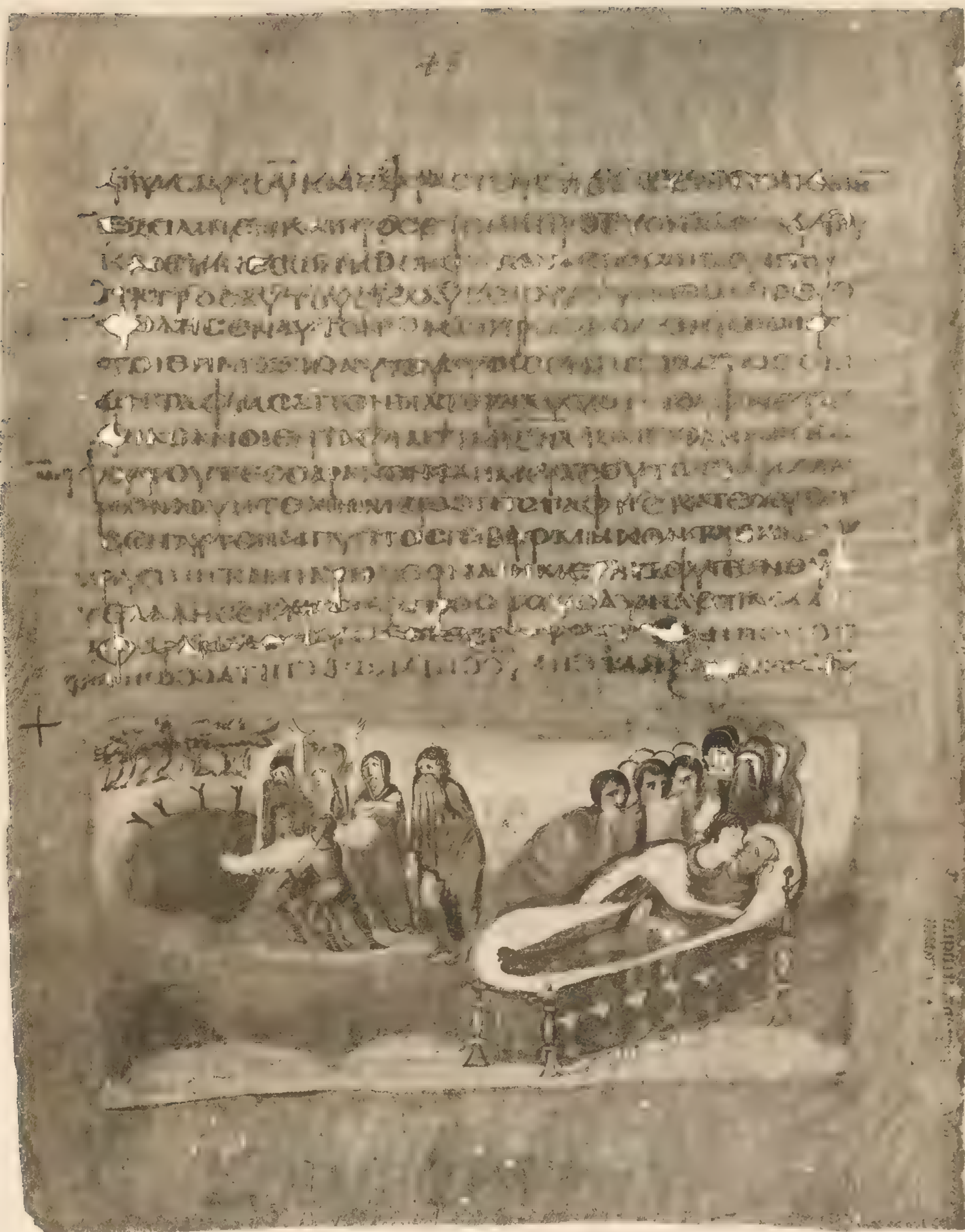
Wiener Genesis, Fol. XXIII, 46.

47

ΠΑΝΤΕΣ ΟΥΤΟΙ ΥΙΟΙ ΙΑΚΩΒ ΦΥΛΑΙ ΙΒ ΚΑΙ ΤΑΥΤΑ ΕΛ
ΑΛΗΣΕΝ ΑΥΤΟΙΣ Ο ΠΗΡ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗΣΕΝ
ΑΥΤΟΥΣ ΕΚΑΣΤΟΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΥΛΟΓΙΑΝ ΑΥΤΟΥ
ΕΥΛΟΓΗΣΕΝ ΑΥΤΟΥΣ ΚΑΙ ΕΙΠΕΝ ΑΥΤΟΙΣ ΕΓΩ ΠΡΟΣ
ΤΙΘΕΜΑΙ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΕΜΟΝ ΛΑΟΝ ΘΑΨΑΤΕ ΜΕ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΠΑΤΕ
ΡΩΝ ΜΟΥ ΕΝ ΤΩ ΣΠΗΛΑΙΩ ΤΩ ΔΙΠΛΩ Ο ΕΣΤΙΝ ΕΝ ΤΩ
ΑΓΡΩ ΕΦΡΕΜ ΤΟΥ ΧΕΤΤΑΙΟΥ ΕΝ ΤΩ ΣΠΗΛΑΙΩ ΤΩ
ΔΙΠΛΩ Ο ΕΣΤΙΝ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΜΑΜΒΡΗ ΕΝ ΓΗ ΧΑ
ΝΑΑΝ Ο ΕΚΤΗΣΑΤΟ ΑΒΡΑΑΜ ΤΟ ΣΠΗΛΑΙΟΝ ΠΑΡΑ ΕΦΡΩΝ
ΤΟΥ ΧΕΤΤΑΙΟΥ ΕΝ ΚΤΗΣΕΙ ΜΝΗΜΙΟΥ ΕΚΕΙ ΕΘΑ
ΨΑΝ ΑΒΡΑΑΜ ΚΑΙ ΣΑΡΡΑΝ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΥΤΟΥ
ΕΚΕΙ ΕΘΑΨΑΝ ΙΣΑΑΚ ΚΑΙ ΡΕΒΕΚΚΑΝ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙ
ΚΑ ΑΥΤΟΥ ΕΚΕΙ ΕΘΑΨΑΝ ΛΙΑΝ ΕΝ ΚΤΗΣΕΙ ΤΟΥ ΑΓΡΟΥ
ΤΟΥ ΣΠΗΛΑΙΟΥ ΤΟΥ ΟΝΤΟΣ ΕΝ ΑΥΤΩ ΠΑΡΑ ΤΩΝ ΥΙΩΝ
ΧΕΤ ΚΑΙ ΚΑΤΕΠΑΥΣΕΝ ΙΑΚΩΒ ΕΠΙΤΑΣΣΩΝ ΤΟΙΣ



Wiener Genesis, Fol. XXIIII, 47.



Wiener Genesis, Fol. XXIIII, 48.

Wiener Genesis. Fol. XXV v°.

Wiener Genesis, Fol. XXVI, 51.

ΕΝΤΩΝΟΜΩ
ΜΩΥϹΕΩϹΚΑ[Ι]
ΠΡΟΦΗΤΑΙϹΚ[ΑΙ]
ΨΑΛΜΟΙϹΠΕΡΙ
ΕΜΟΥ·ΤΟΤΕΔΙ
ΗΝΟΙΞΕΝΑΥΤ[ΩΝ]
ΤΟΝΝΟΥΝΤΟΥ
ϹΥΝΙΕΝΑΙΤΑϹ
ΓΡΑΦΑϹΚΑΙΕ
ΙΠΕΝΑΥΤΟΙϹΟ
ΤΙΟΥΤΩϹΓΕΓΡΑ
ΠΤΑΙΚΑΙΟΥΤ[ΩϹ]
ΕΔΕΙΠΑΘΕΙΝ
ΤΟΝ ΧΝ ΚΑΙΑΝΑ
ϹΤΗΝΑΙΕΚΝΕ
ΚΡΩΝΤΗΤΡΙΤΗ

ΗΜΕΡΑΚΑΙΚΗ
ΡΥΧΘΗΝΑΙΕΠΙ
ΤΩΟΝΟΜΑΤΙΑΥ
ΤΟΥΜΕΤΑΝΟΙΑ[Ν]
ΚΑΙΑΦΕϹΙΝΑ
ΜΑΡΤΙΩΝΕΙϹΠΑ[Ν]
ΤΑΤΑΕΘΝΗΑΡΞΑ
ΜΕΝΟΙΑΠΟΙΕ
ΡΟΥϹΑΛΗΜΥΜ[ΕΙϹ]
ΔΕΕϹΤΑΙΜΑΡΤΥ
ΡΕϹΤΟΥΤΩΝ ΚΑΙ
ΚΑΙΔΟΥΕΓΩΑΠ[Ο]
ϹΤΕΛΛΩΤΗΝΕ
ΠΑΓΓΕΛΙΑΝΤΟΥ
ΠΡϹΜΟΥΕΦΥ
ΜΑϹΥΜΕΙϹΔΕΚΑ

Wiener Genesis, Fol. XXVI. 52.

